OVIDIU DRIMBA

ISTORIA LITERATURII UNIVERSALE

VOL. I

EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ, BUCUREŞTI—1963

MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI
INSTITUTUL DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ „I. L. CARAGIALE"

Conf. OVIDIU DRIMBA

ISTORIA LITERATURII UNIVERSALE

Vol. I.

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, BUCUREȘTI — 1963

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

1. Definiția literaturii, concepția și metoda de studiu. 2. Obiectul cursului, principii și plan de organizare. 3. Formarea conceptului de „literatură universală". 4. Literatura comparată. 5. Scopul și importanța studiului literaturii universale.

1. Definiția literaturii, concepția și metoda de studiu

Literatura, parte componentă a artei, reprezintă o modalitate de oglindire a realității umane prin intermediul imaginii artistice. Această imagine artistică (imagine tipică în cazul creației literare ce reflectă veridic realitatea) este rezultanta unui proces de generalizare: în forma particulară și concretă a imaginii artistice se exprimă o adevărată sinteză a unor determinări generale.

Imaginea artistică literară are multiple funcții (cognitivă, estetică, moral-educativă) și ea exprimă manifestarea concret-senzorială a fragmentelor de viață reflectate în operă. Valoarea cognitivă a literaturii, ca una din formele de cunoaștere a lumii, a fost subliniată de Engels, care, referindu-se la opera lui Balzac, recunoștea că din această operă „am învățat mai mult decît din toți istoricii, economiștii și statisticienii de profesie ai epocii, luați laolaltă"[1].

Specificul literaturii nu îl constituie numai modalitatea de oglindire a realității, ci acest specific este raportat și la obiect. Or, obiectul literaturii („literatura — spunea Gorki — este știința despre om") este omul ca ființă socială, omul în raporturile sale cu natura și societatea.

Zugrăvind viața, literatura îndeplinește o funcție de cunoaștere. Totodată, însă, acest act de reflectare este în mod inevitabil însoțit de anumite idei, de judecăți ale scriitorului asupra realității prezentate de el în operă. De aici rezultă că opera literară va avea neapărat — conținută implicit sau formulată explicit — o tendință. Ideea tendinței în literatură a fost formulată de Engels, cu referiri la exemple ilustre: „Eschil și... Aristofan au fost amîndoi poeți cu tendință, nu mai puțin Dante și Cervantes... Rușii și norvegienii moderni, care au dat romane excelente, sînt cu toții poeți cu tendință". In aceeași scrisoare,

---

[1] F. Engels, *Probleme generale ale creației artistice*, în K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

Engels accentua totodată că „...tendința trebuie să reiasă din situația și din acțiunea însăși, fără ca să fie scoasă în evidență în mod expres..." [1].

Literatura ca formă a conștiinței sociale este un fenomen istoricește determinat. Fiecare operă literară, începînd din cele mai vechi timpuri ale societății împărțite în clase antagoniste, a purtat amprenta unei anumite ideologii, în funcție de clasa socială pe care o reprezenta sau o servea scriitorul. Teza falsă susținută de ideologii burghezi despre „arta pură", „arta pentru artă" urmărește să ascundă adevărul cu privire la caracterul de clasă al literaturii. Promovînd o asemenea concepție antiștiințifică, acești ideologi urmăresc anularea funcției cognitive a artei, minimalizarea rolului ei social-educativ, degradarea demnității scriitorului și a operei. Totodată, această teză, urmărind îndepărtarea literaturii de realitățile vieții, încearcă să nege contribuția reală pe care literatura o aduce la formarea conștiinței oamenilor și la transformarea lumii. Nu întîmplător, de pildă, istoricii literari burghezi omit cu prudență importantul moment al literaturii Comunei din Paris.

Iată de ce literatura devine și o armă în lupta de clasă. Reflectînd subiectiv realitatea obiectivă, scriitorul promovează „anumite" idealuri sociale — în funcție de poziția sa de clasă —, subliniindu-le, pledînd pentru ele; în felul acesta, el clarifică, orientează și emoționează cititorul, îl convinge și îl îndeamnă; sau, dimpotrivă, dacă interesele, concepțiile, simpatiile sale reacționare i-o cer, el introduce în operă atitudini în opoziție cu evoluția spre progres a omenirii. Falsa obiectivitate, „obiectivismul" burghez, nu este decît o negare a caracterului de clasă al operei literare (caracter pe care noi îl proclamăm în mod deschis), o încercare de diversiune, de abatere de la realitate și lupta de clasă. Aceasta, pentru că — în primul rînd sub aspectul conținutului — obiectivismul reprezintă o încercare de a camufla poziția de clasă burgheză.

Ideea determinismului social al artei, în lumina materialismului dialectic și istoric, a fost precizată cu perfectă claritate de clasicii marxismului: „...atunci cînd se schimbă condițiile de viață ale oamenilor, relațiile lor sociale, existența lor socială se schimbă și reprezentările, concepțiile și noțiunile lor, într-un cuvînt și conștiința lor" [2].

Literatura este un fenomen de suprastructură care are un rol activ în societate și aduce o contribuție la dezvoltarea bazei economice. Analiza literaturii ca fenomen de suprastructură trebuie să țină seama de indicațiile lui V. I. Lenin cu privire la moștenirea culturală. Viziunea mecanicistă a sociologismului vulgar consideră că, o dată cu perimarea și descompunerea unei orînduiri sociale, și suprastructura respectivei orînduiri ar pieri în mod automat, mecanic, fără procesul complex de luptă între vechi și nou. A admite această teză înseamnă a nega valorile culturii universale ale unor mari epoci. În realitate, operele marilor clasici intră în patrimoniul literaturii mondiale, întrucît ele reprezintă preluarea elementelor progresiste din trecut de către noua suprastructură, dînd un puternic relief artistic unor aspecte ale revoluției sociale la care autorii lor au fost martori. Aceste opere, reflectînd realități contemporane autorilor lor și dezvoltînd elementele progresiste, exprimă mesajul ideologic-artistic al timpului și mărturisesc idealurile înaintate ale oamenilor. De aceea, ele au o arie geografică de circulație nelimitată și o valoare de neprețuit document istoric.

---

[1] F. Engels, *Probleme generale ale creației artistice*, în K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 133.

[2] K. Marx — F. Engels, *Manifestul partidului comunist*, în K. Marx — F. Engels, *Opere*, vol. 4, București, E. P., 1958, p. 486.

Scanned with OKEN Scanner

2. Obiectul cursului, principii și plan de organizare

Aceste generalități asupra fenomenului literar ne sînt utile pentru înțelegerea deplină atît a obiectului prezentului curs, cît și a concepției și metodei în care vom aborda studiul nostru.

Obiectul cursului este istoria literaturii universale. Prin aceasta însă nu înțelegem să îmbrățișăm (fapt care, practic, ar fi și absolut imposibil) totalitatea producțiilor literare, orale sau scrise, ale tuturor popoarelor din toate timpurile, și nici chiar literatura scrisă a popoarelor mai cunoscute. Ceea ce înțelegem prin „literatură universală" nu trebuie să se confunde cu însumarea tuturor sau măcar a unor literaturi naționale, luate în ansamblul lor. Ne vor reține atenția numai acele curente, opere sau autori care au reflectat cu mai multă forță artistică starea de lucruri și atmosfera de idei dintr-o anumită societate la o anumită perioadă și care au pledat mai convingător, folosind mai strălucit limbajul artistic pentru idealurile înalte ale unei societăți.

Totodată, istoria literaturii universale nu se va opri numai asupra marilor creații literare sau asupra marilor scriitori, ci va trebui să menționeze uneori și opere sau autori de valoare mai redusă, dar care fie că au pregătit momentele de culme ale literaturii universale, fie că, dimpotrivă, au marcat momente de antirealism și de reacționarism, împotriva cărora marea literatură a trebuit să ducă lupta. In fine, nu vom putea neglija nici contactele, atitudinile, temele, motivele, procedeele literare, prin care la anumite epoci și în anumite condiții s-au stabilit relații între diferite literaturi.

Selecționarea autorilor și a operelor se va face într-o dublă perspectivă — a epocii în care au fost produse și a epocii noastre. Cu alte cuvinte, pe de o parte în măsura în care la data cînd au fost scrise ele au exprimat poziții dintre cele mai progresiste ale conștiinței sociale, iar pe de altă parte în măsura în care ele corespund concepțiilor, intereselor, idealurilor vieții noastre socialiste.

Criteriul de organizare a materiei (cu un spațiu de tratare crescînd progresiv pe măsura apropierii de perioada contemporană) nu poate fi decît cel cronologic — ceea ce nu exclude unele priviri sinoptice, scurte incursiuni asociative și în alte literaturi ale epocii. In principal, însă, prezentarea, în evoluția ei, a acestei forme de conștiință socială care este literatura trebuie să urmeze evoluția existenței sociale de-a lungul orînduirilor respective.

Astfel, după o scurtă schiță a literaturii în orînduirea de tipul comunei primitive urmează momentele mari ale literaturii din orînduirea sclavagistă — începînd (spre a evita eroarea „europocentristă" a atîtor istorici literari burghezi) cu cele orientale. In epoca feudală vor fi cercetate momentele importante ale literaturilor medievale europene (fără literatura dramatică de acum și de mai tîrziu, întrucît aceasta face obiectul unui curs special de istorie a teatrului). După literatura epocii începuturilor capitalismului — epoca Renașterii — va urma un capitol asupra literaturii franceze din epoca absolutismului monarhic, literatură denumită convențional „clasicismul francez". In cadrul perioadei următoare, aceea a secolului al XVIII-lea, va fi prezentată literatura iluministă și cea preromantică din principalele țări apusene. Literatura secolului al XIX-lea va fi studiată, succesiv, în cadrul curentului romantic, al realismului critic — culminînd cu literatura Comunei din Paris — și al principalelor curente decadente. Secțiunea următoare (cuprinzînd perioada dintre cele două războaie mondiale) va fi rezervată în principal scriitorilor legați

de mișcarea muncitorească a timpului. Vor fi cercetate apoi momentele (de un prestigiu încă de pe acum stabilit) ale literaturii contemporane progresiste din țările capitaliste și, în sfîrșit, — prin scriitorii mai reprezentativi — literatura țărilor socialiste.

3. Formarea conceptului de „literatură universală"

Conceptul de „literatură universală" ca un bun cultural comun al întregii omeniri a fost creat relativ recent și trebuie pus în legătură cu dezvoltarea pieței mondiale a burgheziei capitaliste.

Faptul a fost consemnat, în 1848, de Marx și Engels. „In locul vechilor izolări locale și naționale și al satisfacerii necesităților cu produse proprii, se dezvoltă schimbul universal... Produsele spirituale ale diferitelor națiuni devin bunuri comune... din numeroasele literaturi naționale și locale ia naștere o literatură universală"[1].

Primele încercări de a schița un sumar și vag ansamblu al producțiilor literare din diverse țări, de valoare universală, datează încă de la Voltaire — nu însă concentrate într-o lucrare anumită, ci disparat și ocazional (în *Scrisori filozofice*, 1834, sau în *Secolul lui Ludovic XIV*, 1751). Voltaire este urmat, în Franța, de J. Fr. Laharpe, a cărui preocupare, deși mai sistematică *(Curs de literatură veche și modernă*, 1799*)*, nu este însoțită nici de o înțelegere istorică a faptelor, nici de o justă apreciere critică a capodoperelor. In același timp, în Germania, Herder manifestă o înțelegere istorică ceva mai sigură a momentelor literare din trecut *(Fragmente asupra literaturii germane moderne*, 1767; *Idei asupra filozofiei istoriei omenirii*, 1789—1791*)*, dovedind și o fină intuiție a textelor literare din diferite țări și epoci pe care le traduce *(Glasurile popoarelor în cintece*, 1805*)*. Cu A. W. Schlegel *(Despre teatru și literatură*, 1809—1811*)* și Fr. Schlegel *(Istoria literaturii antice și moderne*, 1815*)*, sfera acestor preocupări căpătînd acum și o mai mare consistență a cercetării (fapt care se observă și în lucrările fraților Grimm) se lărgește. Formulînd principiile noii literaturi franceze, romantice, Germaine de Staël studiază pe larg (cum, legînd și el opera literară de societatea care a produs-o, va încerca să facă mai tîrziu și H. Taine, în *Istoria literaturii engleze*, 1863 — deși nici G. de Staël, nici Taine nu înțeleg adevăratele forțe ce determină fenomenul literar) cultura și literatura germană *(Despre Germania*, 1810), în timp ce în cursurile ținute la Sorbona (1827—1830) Villemain aplică și metoda de cercetare comparată a literaturilor.

Goethe este cel dintîi care are o viziune mai clară asupra noțiunii de „literatură universală". El o concepe ca pe o sumă a marilor valori literare, ca pe un bun cultural comun, care „trebuie considerat numai din punct de vedere istoric și trebuie asimilat de noi în părțile lui bune". In decursul aceleiași convorbiri cu secretarul său Eckermann, din 1827, Goethe preciza că „literatura universală este aceea care, mijlocind între diferite literaturi naționale și, prin aceasta, între diferite națiuni, produce schimbul dintre bunurile sale ideale. Ea cuprinde tot ce ajută popoarele să se cunoască reciproc pe cale literară, să se judece, să se prețuiască și să se tolereze, tot ceea ce prin literatură le apropie și le leagă".

Vor apărea, spre sfîrșitul secolului trecut, sinteze ample, ca aceea în 6 volume a danezului Georg Brandes *(Marile curente ale literaturii europene din secolul al XIX-lea* 1872—1884) sau cea în 4 volume — studiind literatura alături de alte forme ale culturii —

[1] K. Marx — F. Engels, *Manifestul partidului comunist*, în K. Marx — F. Engels, *Opere*, vol. 4, București, E.P., 1958, p. 470.

a englezului Henry Hallam *(Introducere în literatura Europei din secolele XV—XVII*, 1882). Concepția lui Goethe însă despre rolul înalt care — deasupra cercetării propriu-zise de istorie literară — îi revine studiului literaturii universale n-a fost timp de un secol (pînă la Lenin) depășită.

4. Literatura comparată

Cercetarea comparativă a literaturilor capătă extindere și consistență în jumătatea a doua a secolului trecut, centrul cel mai important al acestor cercetări rămînînd Franța (Taine, Brunetière, Texte, Baldensperger, Carré, van Tieghem, Hazard etc.). Dar viciul principal al acestor comparatiști — care au adunat un imens și foarte util material de fapte — este tendința lor idealistă în cercetarea legăturilor literare, lipsa unei metodologii științifice în explicația legilor evoluției literare, neglijarea principalului factor explicativ, condițiile vieții materiale.

Dezbaterile organizate de Institutul de literatură universală „M. Gorki" din Moscova (oct. 1959), la care au participat istorici literari de talia unor Konrad, Samarin, Neupokoeva, Jirmunski etc., au ajuns la concluzii substanțiale privind perspectivele literaturii comparate. Pornindu-se de la premisa că literaturile naționale se dezvoltă în cadrul unor intense legături literare internaționale, s-au relevat deficiențele comparatismului practicat de istoricii literari burghezi (apreciindu-se însă contribuțiile lor pozitive), s-au discutat liniile unei metodologii științifice ferme, s-a clarificat sensul termenului de „influență" și s-au indicat principalele sarcini ale studiilor comparatiste, prima fiind lărgirea în spațiu a granițelor cercetării, incluzînd contribuțiile literare ale întregii omeniri cultivate.

Reamintind cuvintele lui Marx („Orice națiune poate și trebuie să învețe de la altele"), prof. Jirmunski preciza cu acest prilej: „Cu cît un popor este mai cult, cu atît mai intense sînt legăturile și interacțiunile lui cu celelalte popoare... și cei care cred că-și înalță propria lor literatură, afirmînd că ea s-a dezvoltat exclusiv pe teren național, local, o condamnă de fapt nu numai la o izolare strălucită, dar și la o îngustime provincială și la închistare".

5. Scopul și importanța studiului literaturii universale

Studiul literaturii universale are pentru noi o importanță multilaterală.

Introdus în facultățile noastre cu profil umanistic în urma reformei învățămîntului din 1948, acest studiu răspunde nevoii de completare a culturii generale necesare viitorului actor, care — potrivit concepției noastre marxist-leniniste — trebuie să devină nu numai un bun specialist, ci și un om de cultură multilaterală.

Interesul pentru valorile literare din trecut și de azi ale altor popoare — interes susținut de numărul, calitatea și tirajele mari ale traducerilor — este azi la noi mai viu ca oricînd. Devine astfel, implicit, necesară viitorului intelectual orientarea, ierarhizarea, cercetarea ceva mai aprofundată a momentelor importante ale literaturii universale. Studiul literaturii universale trebuie să sublinieze sensul moștenirii literare progresiste pe care ne-a

Scanned with OKEN Scanner

lăsat-o trecutul — o moștenire care trebuie păstrată, preluată critic și dezvoltată în noile condiții ale prezentului.

Prin exemple dintre cele mai elocvente, studiul literaturii universale ajută la o mai temeinică înțelegere a naturii și funcției operei literare, a legilor de dezvoltare ale literaturii, a concepției despre literatură ca fenomen istoricește determinat, ca suprastructură, ca formă specifică a conștiinței sociale, acționînd asupra conștiinței sociale și în ultimă instanță asupra bazei economice, reflectînd realitatea și exprimînd față de oameni și fapte o atitudine rezultînd dintr-o poziție de clasă. În felul acesta, fenomenul literar va cîștiga în ochii noștri tot mai multă demnitate, gravitate și importanță de fapt istoric.

Cercetarea literaturii universale mai are apoi și scopul de a ne ajuta să vedem anumite momente ale literaturii romîne în corelație cu marile momente ale literaturilor străine, să apreciem formele specifice pe care — în condițiile noastre locale — le-au luat curentele, ideile, temele, motivele literare apărute în literaturile străine. De asemenea, această cercetare ne poate da posibilitatea unor comparații a unor scriitori romîni, ca: Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, Arghezi etc., cu scriitorii occidentali din epocile respective, comparație de pe urma căreia de multe ori prestigiul scriitorilor noștri va ieși sporit.

Pentru viitorii actori, studiul literaturii universale mai are și o importanță specială, oferindu-le cadre literare mai largi, în care se integrează organic autorii și operele dramatice studiate la cursurile de specialitate. Totodată, contactul cu operele literare în proză sau în versuri și aprofundarea pe calea lecturii atente a unor caractere, situații, conflicte, analize subtile ale unor anumite moduri de gîndire, de sensibilitate, de expresie, întîlnite în infinite variante în capodoperele literaturii universale, vor putea contribui la o mai bogată, mai fină, mai nuanțată înțelegere a unor personaje din țări și epoci diferite, pe care viitorul actor le va interpreta pe scenă.

In fine, importanța studiului literaturii universale capătă și un sens politic, de mare actualitate.

Valorile culturale (atît ale trecutului, cît și ale prezentului) circulă, intră în planul atenției universale, chiar împotriva intereselor unor cercuri conducătoare din țări capitaliste. Principala sarcină a vremii noastre este lupta pentru pace în cadrul coexistenței pașnice — fapt care nu exclude lupta ideologică, ci dimpotrivă. Or, tocmai în cadrul acestei lupte ideologice trebuie văzută și prețuirea dată operelor literare ce exprimă aspirațiile cele mai înalte ale popoarelor — idealurile de pace, libertate națională și dreptate socială. Schimburile literare internaționale — în cadrul schimburilor culturale generale — devin tot mai intense și mai necesare, căci, prin intermediul creațiilor lor literare, popoarele își regăsesc aspirații comune, se cunosc mai bine, se înțeleg mai temeinic — fapt care vine incontestabil în sprijinul asigurării păcii și apropiatului triumf al dreptății în întreaga lume.

Scanned with OKEN Scanner

ANTICHITATEA

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURILE ORIENTULUI ANTIC

1. *Literatura popoarelor primitive.* 2. *Literatura sumero-babiloniană.* 3. *Literatura egipteană.* 4. *Literatura ebraică.* 5. *Literatura indiană* 6. *Literatura chineză.* 7. *Literatura japoneză.* 8. *Literatura arabă.* 9. *Literatura persană.* 10. *Literaturile orientale în Romînia.*

1. Literatura popoarelor primitive

Studiul, oricît de sumar, al literaturii popoarelor rămase în stadiul de civilizație al comunei primitive ne dă ocazia să constatăm în primul rînd falsitatea punctului de vedere al științei burgheze, potrivit căruia aceste popoare s-ar găsi într-o definitivă și iremediabilă inferioritate culturală. În realitate, cauzele acestei stări de înapoiere nu rezidă într-o incapacitate congenitală, ci în primul rînd în nivelul scăzut al modului de producție, caracterizat prin forțe de producție foarte înapoiate și prin relații de producție dominate de jugul barbar al exploatării colonialiste. Apoi, acest studiu ne pune în fața fenomenului literar originar și al procesului de formare a diferitelor genuri literare, ne arată cauzele, condițiile și rolul social al literaturii în faza sa incipientă. În fine, producțiile literare ale popoarelor primitive ne surprind și prin valabilitatea lor artistică, prin inspirația lor realistă, prin intensitatea sentimentului, prin bogăția fanteziei sau prin plasticitatea imaginilor.

Literatura popoarelor primitive ni se prezintă sub formă orală, ca un complex de variate și tradiționale creații ce trec pe cale orală de la o familie la alta, de la o comunitate la alta și de la o generație la alta.

Caracterul fundamental al acestei literaturi este însuși caracterul orînduirii sociale în care apare și pe care o reflectă: caracterul comunitar al său. În această societate neîmpărțită în clase, literatura este un bun comun, la creația căruia contribuie întreaga colectivitate, adresîndu-se întregii colectivități și exprimîndu-i preocupările, concepțiile, interesele.

A treia notă specifică a literaturii popoarelor primitive ne deschide o altă perspectivă esențială asupra însăși originii unor genuri literare, și anume: în prima sa formă sub care apare, în faza sa originară, vom constata că literatura se naște în procesul social al muncii, în procesul muncii

colective. Dacă artele figurative s-ar putea spune că se nasc în ultima instanță dintr-o necesitate de ordin economic (aceea de a aduce pe calea magiei animalul desenat, și de obicei desenat ca rănit, sub puterea vînătorului), artele ritmice — poezia, muzica, dansul — au de asemenea la origine tot un motiv de ordin economic, concretizat prin ritm. În adevăr, manifestările de artă ritmică (și poezia în speță) sînt rezultate și influențate de modurile de muncă, căci ritmicitatea este o condiție ușurătoare și adeseori indispensabilă muncii în genere și muncii colective în special. Ritmul animează și coordonează mișcările procesului muncii, ușurîndu-l. Ritmicitatea versului (uneori însoțit de cîntec sau chiar de instrument) apare la popoarele primitive ca un preludiu sau ritmînd acțiuni colective — vîslitul, semănatul, culesul, vînătoarea etc.

O serie de alte caractere completează imaginea sub care ni se prezintă literatura popoarelor primitive.

Producțiile lor literare sînt departe de a apărea ca un simplu și gratuit divertisment; dimpotrivă, ele sînt pătrunse de un scop precis, de o utilitate practică. De asemenea, această literatură are de obicei un puternic caracter realist și naturist. Apoi, ea este constituită adeseori ca un amestec nu numai de genuri diferite, ci și de diferite arte, poezia fiind uneori cîntată, mimată sau acompaniată de dans ori chiar de instrumente. În fine, un fapt foarte interesant de remarcat: această literatură a popoarelor primitive conține în embrion aproape toate genurile literaturii popoarelor civilizate.

Etnograful sovietic Ravdonikas constată că ceea ce a ajutat considerabil popoarele primitive să dezvolte o literatură atît de abundentă, de variată și de o asemenea calitate este bogăția limbilor primitive și plasticitatea gîndirii. Într-adevăr, limbile primitive sînt bogate pentru că mintea primitivului nu cunoaște abstractizarea, iar gîndirea sa este plastică pentru că este atașată de concret. În faza primitivă a gîndirii, omul nu cunoaște „pomul“ sau „animalul“, ci în mod concret „cutare“ pom sau „cutare“ animal. Gîndirea lui este plastică pentru că pornește de la concret și rămîne legată de concretul experienței sale de viață zilnică. Numai tîrziu, pe o treaptă ulterioară de evoluție, mintea primitivului va trece la procesul generalizării, al abstractizării, al formulărilor de noțiuni.

Literatura primitivilor este deci bogată și variată.

Să aruncăm acum o scurtă privire asupra genurilor literare cultivate de popoarele primitive, începînd cu lirica.

Sub forma compozită a cîntecului, poezia îl însoțește pe omul primitiv în ocupațiile sale zilnice. Cele mai comune sînt cîntecele de muncă — forma primară a poeziei — servind să atenueze greutatea muncii. Există astfel cîntece speciale pentru săpat, cules, măcinat etc. Negrii din Jamaica, în timp ce frămîntă argila pentru construcția colibei, cîntă anumite poezii adecvat ritmate, iar vîslașii din insulele Tonga cîntă spre a-și regla și coordona ritmul vîslitului: un „solist“ recită cu voce mai tare, iar ceilalți îl acompaniază mai încet. Sensul utilitar al poeziei este evident. Indigenii din Polinezia au poezii diferite pentru aprinsul focului sau pentru pescuit. În alte părți există cîntece cu texte speciale pentru pregătirea uneltelor, pen-

tru jupuitul animalelor, pentru curățatul peștelui etc. — fiecare cîntec avîndu-și ritmul său, potrivit ritmului cerut de munca respectivă.

Alte specii lirice urmează mai mult sau mai puțin aceeași tendință utilitară și realistă. Prin cîntecul de leagăn mama își ușurează așteptarea soțului plecat, iar în aceste cîntece se amintesc și peripețiile lui la vînătoare. Cîntecul de jale evocă insistent momente din viața celui dispărut, iar dacă acesta este un dușman, cîntecul are scopul de a împiedica revenirea spiritului său, spre a nu-i tulbura pe ceilalți. Chiar și în cîntecul de dragoste sentimentul erotic este asociat cu momente diferite din viața zilnică. Iată un cîntec de jale al unor primitivi sud-americani dintre cei mai înapoiați:

„Nu se va mai duce la pescuit,
nici la vînătoare, nici la luptă, nici la joc.
Karaja e mort! Ah, ah, ah!
Niciodată n-o să-l mai împodobesc
nici pentru sărbătoare, nici pentru război.
Uscat e cleiul săgeților sale.
De fiarele pădurii cine-o să mă apere?“

Din punctul de vedere al formei, această poezie o găsim mai întîi sub formă de cantilenă: două-trei fraze, repetate în cadență, monoton, această monotonie a repetiției evocînd oarecum procedeul incantației. Puterea creatoare a fanteziei poeților primitivi realizează adeseori imagini nebănuit de frumoase — ca în poezia algonchinilor nord-americani:

„Noi sîntem stelele care cîntă.
Noi cu lumina noastră cîntăm.
Păsări de foc sîntem noi.
Zburăm peste cer prin senin.
Lumina noastră-i un glas,
În jos peste piscuri de munți privim...“

Adeseori, frazele nu sînt decît exclamații (ca în cîntecele de război ale irochezilor) ce capătă sens prin tonul și gesturile recitatorului. Din dezvoltarea acestor expresii ritmice prind formă, încetul cu încetul, refrenele. Uneori, aceste refrene au aspect de sentințe, de proverbe; mai adesea însă, ele au dublu rol, descriptiv și emotiv.

În literatura primitivilor, primul loc îl ocupă genul epic, reprezentat de mituri și de basme — domeniu nelimitat de manifestare a fanteziei, inventivității, observației și umorului detaliilor.

Miturile — momentul originar al epicii — exprimă naiv concepțiile primitivilor despre lume și societate. Papuașii au creat o amplă și complicată mitologie, la indienii nord-americani apar — în cadrul unei bine organizate cosmogonii — figurile zeilor solari, iar miturile hotentoților însuflețesc obiectele obișnuite sau elementele naturii. O categorie specială alcătuiesc legendele cu animale: fie legende totemice (despre un animal considerat strămoșul și protectorul tribului respectiv), fie legende cu metamorfoze din om în animal sau invers, fie legende cu monștri fantastici.

Mai tîrziu, pe o treaptă de evoluție mai înaintată, personajele acestor legende se umanizează și astfel apar uriași, ciclopi, pitici, ursitoare, demoni etc.

Important de reținut este faptul că omul primitiv nu se îndoiește de adevărul legendelor. Pentru el, miturile nu sînt simple povestiri; ele explică fapte și fenomene, ele sintetizează observații asupra animalelor, naturii și oamenilor, ele sînt „realități" în care primitivul crede, ele poartă la început într-însele o putere magică. Numai cu timpul reprezentările religioase și miturile noi le înlocuiesc pe cele vechi, și atunci miturile vechi devin simple povestiri, fără caracter sacru, iar fantasticul lor este perceput ca atare: mitul devine basm (cf. Ravdonikas).

Aceste mituri și legende sînt uneori în formă ritmică sau întrerupte de cîntece și poezii, pentru ca prin aceste pauze să sporească interesul ascultătorilor. În general, sînt recitate seara în jurul focului, iar de la aceste întruniri nu e bine să lipsească nimeni. La berberi, femeilor le este interzis să recite; neozeelandezii acompaniază poemele epice cu melodii, iar hotentoții sau melanezienii le însoțesc cu rudimente de reprezentare scenică. Se recită în cor. În Africa centrală există cîntăreți ambulanți, iar cafrii și zulușii au chiar un fel de „barzi oficiali", ținuți în mare cinste, care celebrează în poemele lor epice faptele războinicilor din triburile lor.

Producții dramatice nu găsim la popoarele primitive; în schimb găsim elemente dramatice.

La recitarea compozițiilor poetice, elementul mimic îl găsim adeseori alături de cel melodic. În producțiile epice, vivacitatea dramatică a povestirii este accentuată prin arta naratorului. La eschimoși, de exemplu, varietatea sentimentelor și a atitudinilor personajelor este redată prin intonări deosebite, iar povestitorul boșiman imită perfect nu numai oamenii, ci și animalele. Adeseori, narațiunea este intim legată de reprezentare, ilustrată fiind de jocul „actorilor", care — costumați special sau machiați — o mimează, acompaniați de instrumente sau de „corul" spectatorilor, uneori aceștia avînd un adevărat rol de „figuranți".

Și genul didactic este bogat reprezentat la popoarele primitive. Fabule cu animale găsim la populațiile ceva mai evoluate, pentru care animalul respectiv nu mai are funcție totemică. Ghicitorile se găsesc abundent la popoarele din Africa; cele din sudul Asiei înglobează în ghicitori observații proaspete din călătoriile lor. Gen eminamente „laic", ele sînt interzise a fi rostite în anumite epoci ale anului. Mai interesante sînt proverbele, maximele morale, inserate de obicei în cursul unei povestiri și care sînt formulate într-un fel ce nu ne este străin: „Cine sapă groapa fratelui său cade el în ea" (Somalia); sau: „Fiecare cu răsplata faptei sale" (Madagascar); sau „Sacul gol nu stă în picioare" (Senegal).

În concluzie, din cele spuse mai sus se desprinde importanța rolului social deținut de literatura popoarelor primitive, rolul său educativ prin preceptele însumate în producțiile literare și — prin menținerea credințelor sau transmiterea practicilor de viață — funcția importantă de coeziune socială pe care o îndeplinește. Născută în activitatea practică, această literatură își păstrează rolul de educator în viața practică și de agregare în viața colectivității.

2. Literatura sumero-babiloniană

O dată cu apariția societății împărțite în clase literatura își schimbă caracterul.

Producțiile literare vor purta pecetea concepțiilor, aspirațiilor, intereselor, idealurilor de viață ale uneia sau celeilalte clase. Dar, în timp ce producțiile literare ale clasei asuprite vor rămîne în formă orală, netransmițîndu-se deci decît indirect și accidental posterității, literatura clasei dominante capătă o amploare tot mai mare. Un rol important va juca în această literatură clerul, pătura privilegiată și reacționară care adeseori va domina chiar și regalitatea, și care — deținînd mult timp monopolul instrucțiunii — va promova insistent elementele mistice ale religiei, formă din totdeauna de dominație de clasă. Totodată însă, autori sau scribi (de multe ori rămași anonimi) interesați în dezvoltarea socială au făcut ca în operele lor literare să pătrundă adesea note realiste, prin care se vor întrezări adevăratele condiții de viață ale vremii și poziția de gîndire și de simțire a poporului, uneori sub forma unei denunțări resemnate a stării de lucruri, alteori sub aceea a revoltei deschise.

În lumina acestor distincții vom examina foarte succint principalele momente, de importanță universală, ale literaturilor orientale (incluzînd aici în continuare și momente literare ulterioare, aparținînd perioadei orînduirii feudale — pentru a nu mai reveni, cînd vom ajunge la secțiunea rezervată literaturii medievale, la țările Orientului). Primele, în timp, sînt literaturile sumero-babiloniană și egipteană.

Prezența sumerienilor în Mesopotamia este atestată încă din al V-lea mileniu, iar apariția babilonenilor și asirienilor — în al XXVIII-lea veac. Forma de organizare politică bazată pe exploatarea sclavagistă va fi aceea a „orașelor-state". Pămîntul foarte fertil este lucrat de triburile organizate în obștii sătești, pentru ca mai tîrziu să ajungă în marea majoritate în mîna templelor și regelui. Progresele forțelor de producție și în primul rînd ale agriculturii bazate pe sistemul irigației au dus la ridicarea aristocrației militare în detrimentul obștiilor sătești, la destrămarea relațiilor gentilice și (la fel ca în Egipt) la apariția statului sclavagist, care trebuie „să permanentizeze nu numai începuturile scindării în clase a societății, dar și dreptul clasei avute de a exploata pe cei neavuți, precum și dominația ei asupra acestora" [1]. În timpul acesta, în orașe se dezvoltă meșteșugurile, iar sub raportul comerțului Babilonul devine cel mai mare centru al Orientului Apropiat.

Sutele de mii de tablete de argilă găsite însumează o foarte bogată literatură, compartimentată în trei categorii: imnuri și rugăciuni; scrieri filozofico-morale; mituri și eposuri. Cele mai importante scrieri au exercitat o remarcabilă influență asupra literaturii din jur, în special asupra celei ebraice.

[1] F. Engels, *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, în K. Marx—F. Engels, *Opere alese*, vol. II, București, E.S.P.L.P., 1955, p. 283.

Epopeea lui Ghilgameș, prima capodoperă a literaturii universale, este cel dintîi epos al omenirii. Ghilgameș, figură istorică, rege sumerian din mileniul al treilea, devine tip de bravură războinică, dar poemul depășește cadrele unui poem eroic, cîntînd cu o rară intensitate lirică sentimentul unei devotate prietenii și aducînd dramaticele momente ale căutării vieții veșnice sau ale tainei „lumii de dincolo". Întîlnim aici repetate atacuri și invective surprinzător de îndrăznețe la adresa zeităților. Fondul istoric este dat de faptul că în disputa dintre Ghilgameș și zeița Ișstar se exprimă însăși lupta dintre regalitate și cler pentru a smulge clerului puterea.

Iată pe scurt conținutul acestei grandioase epopei ce ni s-a transmis în texte datînd de la începutul mileniului al treilea.

Ghilgameș, suveranul legendar din Uruk, este un erou, înalt, puternic, curajos și de o frumusețe tulburătoare. Dar supușii săi se plîng zeiței Ișstar că îi silește la munci istovitoare. Ca să-l domolească, zeița trimite pe pămînt pe Enkidu, erou puternic ca un leu și iute ca o pasăre.

În cele din urmă, Enkidu ajunge la Uruk hotărît să lupte cu Ghilgameș. Acesta însă îl învinge și cei doi devin cei mai buni prieteni. Împreună merg să lupte împotriva elamiților, încărcîndu-se de glorie. După această victorie, întors la Uruk, zeița Ișstar se îndrăgostește de preafrumosul Ghilgameș și îi propune să fie soțul ei. Dar Ghilgameș refuză, el nu vrea să aibă soarta nenorocită a celorlalți foști amanți ai zeiței și o insultă, utilizînd comparații de o uimitoare plasticitate:

„Ca o ruină ești, ce nu dă adăpost omului pe vreme rea,
Ca o ușă dosnică ești, ce nu poate împiedica vîntul și furtuna;
Ca un palat ești, despuiat și jefuit de tîlhari;
Ca o cursă ești, ascunsă mișelește vederii;
Ca o amuletă ești, ce nu e în stare să-l apere pe om;
Ca o sandală ești, ce roade piciorul drumețului!"

Zeița se răzbună și îi trimite lui Enkidu o boală care îl omoară. Lamentația lui Ghilgameș este de o rară intensitate emoțională, exprimată prin versuri ce utilizează procedeul foarte caracteristic al repetițiilor:

„Groază mi s-a făcut de sfîrșitul care l-a ajuns,
m-am temut de moarte, de aceea am alergat pe cîmpie.
Soarta prietenului meu mă apasă greu,
de aceea drum lung am alergat pe cîmpie.
Căci soarta lui Enkidu, prietenul meu, mă apasă greu.
Cum mai pot să tac, cum pot să nu strig?
Prietenul meu drag s-a făcut pămînt,
Enkidu, prietenul meu drag, s-a făcut pămînt!
Nu va trebui oare să mă culc și eu ca el,
Să mă culc și să nu mă mai scol în vecii vecilor?"

Plîngînd deasupra corpului neînsuflețit al prietenului său, Ghilgameș meditează asupra misterului morții. Oare nu există nici un mijloc de a scăpa de moarte? Un singur om a reușit aceasta, Ut-Napishtim (Noe al babilonenilor), strămoșul său. Și Ghilgameș face o lungă călătorie plină de peripeții de-a lungul lumii, pentru a-l găsi.

Scanned with OKEN Scanner

Strămoșul îl ascultă, îi povestește toată istoria potopului (mit cunoscut la popoare din cele mai îndepărtate puncte ale globului) și îi dă lui Ghilgameș planta tinereții și a nemuririi. Dar la reîntoarcere această plantă îi este furată de un șarpe. Desperat, ajuns la Uruk, Ghilgameș se roagă în toate templele ca Enkidu să fie readus în viață, chiar și numai pentru un moment, ca să-i poată vorbi. Enkidu nu reînvie, dar Ghilgameș îi întreabă spiritul asupra condițiilor morților. Acesta nu vrea să dezvăluie toată îngrozitoarea taină a fioroasei lumi de dincolo. Dar Ghilgameș persistă în această goană după adevăr și atunci Enkidu, cedînd, începe să-i descrie ororile infernului. Aici, poema se oprește brusc.

Subiectul eposului — redat aici pe larg întrucît este vorba de primul epos al omenirii — este dat de isprăvile vitejești ale celor doi prieteni, Ghilgameș și Enkidu. Eposul are, pînă la un punct, doi eroi principali, iar după ce Enkidu moare, eposul se transformă — dintr-un poem eroic, dar mai ales dintr-un minunat poem al prieteniei — într-un poem al neliniștii întrebărilor cu privire la „viața de dincolo". Se desprinde din operă un atașament puternic de viața pămîntească, cu bucuriile și plăcerile ei, precum și ideea că dreptatea fiind de partea eroului, în fața dreptății înșiși zeii trebuie să se plece. Zeii sînt înfruntați și chiar insultați de eroi cu o ireverență care arată că fondul popular a reușit să înlăture concepțiile religioase propagate de cler în această epopee mai veche cu cel puțin 12 secole decît *Iliada*.

Figura lui Ghilgameș a influențat probabil unele legende ebraice sau grecești. Printre sensurile bogate ale poemului este și acela că în timp ce, peste 12 veacuri, muza lui Homer va celebra figura unui luptător aspru, cîntînd mînia, războiul, masacrele, viclenia, muza poetului popular sumero-babilonian cîntă pasionata sete de viață și devotamentul unei prietenii ce nu cedează nici în fața obstacolului morții, celebrînd totodată curajul, simțul de dreptate și impresionanta ținută morală a unui erou, a unui erou care luptă și el, dar nu împotriva oamenilor. Ghilgameș nu varsă o picătură de sînge omenesc, căci supremul său țel nu este războiul și uciderea, ci cultul prieteniei și dorul nemuririi.

3. Literatura egipteană

Literatura egipteană, cunoscută lumii moderne abia de vreo douăsprezece decenii, s-a bucurat de un prestigiu imens în antichitate. De altfel, în general Egiptul a contribuit cel mai mult la dezvoltarea civilizației celorlalte popoare vechi mediteraneene.

Această literatură produsă de-a lungul a peste trei milenii (încă prin anul 3300 î.e.n. regatul egiptean era constituit) cuprinde — după cum se poate constata chiar din cantitatea redusă ce ni s-a păstrat — o mare varietate de producții, de o surprinzătoare valoare artistică, în același timp reflectînd realitățile istorice, raporturile de clasă, mentalitatea, concepțiile și stările de spirit din perioadele succesive ale istoriei Egiptului.

Herodot înfățișa viața țăranului egiptean ca fiind foarte ușoară. Este adevărat că solul era neobișnuit de fertil în apropierea Nilului. Dar tot pămîntul aparținea de drept faraonului, marilor proprietari din anturajul său și templelor, țăranului rămînîndu-i doar birurile, îndurarea abuzurilor stăpînirii și tot felul de corvezi făcute alături de sclavi. Marile războaie procurau mii de prizonieri, majoritatea fiind distribuiți ca sclavi templelor. În felul acesta, clerul — ce instruia scribii din care se recruta personalul administrativ — devine atotputernic. Faraonul rămîne tipul perfect al monarhului absolut și, în principiu, șeful religiei. Dar în realitate el este dominat de cler, marele proprietar funciar care prin intermediul religiei susține sclavagismul și creează aureola de „divinitate" a faraonului.

Din cele mai vechi timpuri poporul egiptean a creat numeroase mituri și legende, exprimînd elevate idealuri morale, cu o bogată fantezie și într-o aleasă formă artistică. Dintre acestea, legenda dramatizată despre Osiris este cea mai veche dramă religioasă cunoscută.

Cele mai vechi urme de poezie egipteană le întîlnim în textele legate de cultul morților, culegeri intitulate de egiptologi *Cartea morților, Textele sarcofagelor, Textele piramidelor* etc. De o valoare artistică incomparabilă însă sînt imnurile.

Momente poetice remarcabile, imnurile egiptene — în marea lor majoritate adresate zeului Soarelui — exprimă un sentiment sincer într-o formă ornamentată cu metafore, aliterații, comparații, jocuri de cuvinte și cu acel efect particular de incantație pe care-l procură procedeul repetiției („paralelismul membrelor"), prin care se reia o idee sau o formulare anumită din versul anterior. În prima fază a acestor imnuri abundă elementele cosmogonice și aluziile mitologice. Mai tîrziu (ca în *Imnul Nilului*), în locul acestora va domina caracterul de venerare a naturii, imaginile devin mai apropiate de concret, iar fantezia înflăcărată este unită cu o rară putere de reculegere contemplativă. În fine, în imnurile din ultima fază se remarcă o pătrundere masivă de elemente aparținînd sferei preocupărilor materiale, de fiecare zi. În celebrul *Imn al lui Eknaton* (sec. XIV î.e.n.) — a cărui influență asupra psalmului ebraic 104 este evidentă — Soarele devine zeul iubirii, al binefacerii, al fertilității, al păcii. Bunătatea zeului se extinde asupra tuturor popoarelor din jur, nu numai asupra egiptenilor: în fața Soarelui oamenii tuturor popoarelor sînt egali. Este o idee ce apare pentru prima dată în istoria literaturii. Această capodoperă a antichității aduce imagini vii din realitate, o marcată simpatie pentru lumea exterioară și firescul limbii vorbite în viața de toate zilele:

„Cînd îți trimiți razele tale, tot pămîntul se bucură:
Oamenii se deșteaptă odihniți și se scoală,
Își spală brațele, își îmbracă veștmintele,
Și mîinile lor se înalță să slăvească răsărirea ta...
...Corăbiile alunecă de-a lungul rîurilor.
Toate drumurile se însuflețesc cînd tu te arăți,
Peștii apelor saltă deasupra apei în fața ta,
Razele tale pătrund ascunzișurile verzi ale mării..."

În cadrul liricii cu caracter profan, cele mai vechi urme găsite sînt cîteva scurte cîntece de muncă. În schimb, de mai mare dimensiune ni s-au păstrat două poeme de remarcabilă valoare poetică. Primul este opera celui dintîi mare poet cunoscut din literatura universală (sec. XXII î.e.n.), care dă expresie unei patetice reacții individuale față de turpitudinile vremii și oamenilor, precum și față de întregul sistem oficial de credințe relative la moarte sau la „viața de dincolo". Această *Convorbire a unui dezamăgit cu sufletul său* este impregnată de un scepticism și pesimism profund, rezolvîndu-se pînă la sfîrșit în obosita indiferență a unui dezabuzat:

„Moartea mi se arată astăzi
Ca unui bolnav făgăduința tămăduirii,
Ca și cum după o boală îndelungată aș ieși în grădină.
. . . . . .
Moartea mi se arată astăzi.
Sînt ca un om ce tînjește după pacea căminului său
După lungi, după îndelungați ani de robie."

Mai tîrziu (secolul XX î.e.n.), sentimentul de deznădejde sumbră rezultată din meditația asupra deșertăciunii acestei lumi va da naștere poemului intitulat *Cîntecul harpistului*. Apar aici pentru prima dată în literatură motivele „vanitas vanitatum" și „carpe diem". Concluzia atașării de bunurile și de plăcerile materiale ale vieții acesteia este proclamată categoric:

„Bucură-te de ziua de azi și petrece!
Nu-ți întuneca zilele cu gînduri negre!
Căci nimeni nu-și ia cu sine bunurile din lumea aceasta
Și din cîți au plecat dincolo nimeni nu s-a mai întors!"

Nu-i mai rămînea poeziei egiptene decît să abordeze domeniul inspirației erotice. În această poezie erotică, datînd dintr-o epocă tîrzie, momentele iubirii sînt analizate cu rară finețe, intervin observații de glumă aproape picantă, bucuria de viață domină, iar sentimentul erotic este puternic legat de dragostea de natură.

Al doilea mare domeniu al literaturii egiptene este ocupat de scrieri cu caracter didactic, de literatura „învățăturilor".

Înțelepții egipteni erau recunoscuți de greci ca dascăli ai lor. Într-adevăr, cu 20 de secole înaintea lui Socrate, Confucius sau Buda, acești înțelepți se opresc să dezbată probleme de filozofie morală, atașîndu-se de realitățile sociale, dezvoltînd o solidă morală practică, fără să recurgă la principii religioase sau la reminiscențe mitologice: este o gîndire pur laică.

Primul din seria acestor înțelepți (ale căror texte se învățau în școli) este Ptah-hotep (sec. XXV î.e.n.), care scrutează viața cu privirea pătrunzînd adînc și plină de un bun simț sănătos: *Învățăturile lui Ptah-hotep* (circa 650 de versuri) cuprind sfaturi de natura acestora:

„Dacă ești un dregător căruia i se adresează o cerere, ascultă liniștit ce-ți spune petiționarul. Nu-l respinge înainte de a ți se destăinui, înainte de a-ți spune de ce a venit la tine" (264—267). „Păzește-te de lăcomie" (300). „Nu-ți însuși bunul aproapelui tău" (451) etc.

Sfaturi de conduită în viață sau în activitatea politică conțin și scrierile altor înțelepți. Evenimentele tulburi din perioada răscoalelor sclavilor sînt de asemenea oglindite aici. Temele și atitudinile acestor scrieri sînt variate. Mai tîrziu, prin denunțarea abuzurilor, asupririi și sărăciei țăranului, se afirmă un curent de simpatie pentru țăranul oropsit (la Duauf și alții). Valoarea filozofico-morală a acestei bogate literaturi a „învățăturilor" este dublată de o certă valoare literară și triplată de o prețioasă valoare documentară.

Dar cel mai viu documentar asupra vieții egiptene îl furnizează povestirile — al treilea mare sector al literaturii egiptene.

Aceste povestiri — primele momente de proză beletristică din literatura universală — aduc un cadru de viață, situații și personaje puse în scenă cu atîta exactitate, încît reconstituie un tablou colorat și complet al societății egiptene, cu viața, oamenii și moravurile sale. Între cele 20 de povestiri transmise, unele incomplet, nu găsim două la fel. Într-una domină elementul fantastic, într-alta cel de aventură; în una întîlnim cadrul vieții de la țară, în alta al celei de la curte; în una se elogiază persoana regelui, în alta se protestează contra oprimării țăranului; în una găsim tema iubirii, în alta tema călătoriei, în a treia a devotamentului soției, în a patra a războiului. În general, figura faraonului nu mai apare în ipostază de divinitate terestră, ci este prezentată ca un om obișnuit, aspecte din viața reală sînt redate fidel, denunțîndu-se oprimarea, nedreptatea, abuzurile.

Povestirea intitulată *Aventurile lui Sinuhit* este considerată ca prima încercare din istoria literaturii de a relata un fapt istoric sub forma unei opere de artă, aducînd și trăsături de nuvelă psihologică. *Povestea naufragiatului* — prima povestire cu corăbieri și cu un fel de Robinson — datează din aceeași epocă (sec. XX î.e.n.). Dar proza narativă egipteană culminează cu celebra *Povestire a celor doi frați* (sec. XIII î.e.n.). Este schițat aici precis și sugestiv tabloul vieții și ocupațiilor obișnuite ale țăranilor, iar fazele intrigii (conflictul dintre doi frați declanșat de intrigile soției și terminîndu-se cu dovedirea nevinovăției) se succed în ritmul firesc al simplei plăceri de a povesti. Ansamblul este dominat de o idee unică (imagine a poziției femeii în societatea sclavagistă orientală), larg dezvoltată și în *O mie și una de nopți,* — turpitudinea femeii. Povestirea aceasta este prima operă cu caracter de nuvelă și prima încercare de amplă compoziție artistică din istoria prozei narative.

Considerînd bogata și variata literatură egipteană, s-au putut identifica motive, influențe, ecouri în literaturile antice ale țărilor din jurul Egiptului, țări în care cultura Egiptului și-a afirmat întotdeauna prestigiul.

4. Literatura ebraică

In Palestina (populată încă din mileniul al III-lea de cananeeni) apar la începutul secolului al XIII-lea î.e.n. uniunea tribală a izraeliților, iar în sud tribul iudeilor, aceste triburi fiind conduse de aristocrația gen-

tilică. Din secolul al X-lea î.e.n., triburile sînt unificate în două regate: Iudeea și Izraelul.

Baza economiei o formau agricultura și creșterea animalelor. La începutul primului mileniu î.e.n. crește numărul sclavilor proveniți întîi din prizonieri de război, iar mai tîrziu și din rîndurile celor vînduți pentru datorii. Aristocrația gentilică se îmbogățește prin acapararea pămînturilor obștiilor sătești, prin dezvoltarea comerțului extern, cît și în urma îndelungatelor războaie. Adîncirea contradicțiilor sociale, mai ales prin ruinarea țăranilor liberi, au dus de timpuriu la răscoale populare și în general la o stare de profundă nemulțumire, reflectată în unele opere literare — în *Cartea lui Iov*, în *Eclesiastul* și în special în *Cărțile profeților*.

Cuprinzînd *Vechiul* și *Noul testament*, *Biblia* este „cel mai prețios izvor pentru studiul istoriei Palestinei" (Avdiev).

Scrisă în limbile ebraică și armeană, vechea literatură ebraică cultă este cuprinsă aproape în exclusivitate în *Vechiul testament* (*Talmudul* de mai tîrziu este o culegere de comentarii a legilor civile și religioase). În schimb, scrierile cuprinse în *Noul testament* nu prezintă un interes literar, întrucît au fost redactate în limba greacă, nu păstrează caracterul ebraic autentic, așa cum acesta apare în *Vechiul testament*, și nu reflectă viața socială ebraică, dominate fiind net de o intenționalitate pur religioasă.

Văzută într-o perspectivă științifică, purificată adică de reacționara interpretare teologală a acestor cărți ca fiind „cărți sfinte" (interpretare prin care clerul folosea mai bine ca instrument de oprimare spirituală „opiul pentru popor" al religiei), literatura ebraică prezintă numeroase, variate și înalte valori literare. Nu ne vor reține atenția producțiile cu caracter juridic, istoric, mitologic, cosmogonic etc., ci doar producțiile epice laice, lirice, filozofico-morale și cărțile profeților.

Epica ebraică a fost scrisă în majoritate sub influența literaturii babiloniene și după secolul VI î.e.n. (secolul captivității babiloniene a evreilor). Contribuția originală în acest sector este redusă și prin faptul că dogmatismul religios ebraic a înăbușit creația de legende, proces legat de naivele explicații animiste, forma cea mai primitivă a epocii. Totuși, indiferent de influențe, aceste povestiri au o varietate în teme și atmosferă. Epicul cu caracter realist *(Povestea lui Iosif)* stă alături de aventura fantastică *(Cartea lui Iosua)*, fanatismul și setea de răzbunare *(Estera)* alături de tonul elegiac din *Cartea lui Tobit*, grațiosul din *Cartea Ruth* alături de umorul ușor picant din *Istoria Suzanei*. Caracterul emotiv al subiectelor, succesiunea incidentelor, bogăția sufletească a personajelor și înclinația povestitorului anonim spre notația psihologică dau acestor povestiri o importanță deosebită în cadrul literaturilor antice.

Cele mai vechi urme ale liricii ebraice (a căror vechime urcă pînă dincolo de secolul al XII-lea î.e.n.) le găsim în scurtele fragmente, precum *Cîntecul izvorului (Numerii*, XXI, 17—19) sau *Cîntarea Deborei (Judecătorii*, V). Notații precise din viața de muncă a diferitelor profesiuni sînt

presărate în numeroase opere literare ebraice. Dar primul loc în lirică îl dețin *Psalmii* și *Cîntarea cîntărilor*.

Din cei 150 de psalmi, se pare că îi aparțin regelui David cel mult un sfert. Operă deci a mai multor poeți anonimi, psalmii au fost compuși în majoritate după captivitatea babiloniană. Caracterul lor este foarte variat: imnuri, elegii, rugăciuni, epitalamuri, litanii, ode, cîntece patriotice, politice sau erotice. Este sensibilă influența psalmilor penitențiali (de căință) babilonieni, sau influența imnului egiptean către Eknathon în celebrul psalm 104. Psalmii sînt adevărate culmi de lirism de o rară intensitate sentimentală, cu metafore extrem de plastice, de vii, de sugestive, de pitorești sau de suave. Cei mai frumoși sînt psalmii ce poartă numerele 8, 23, 51, 137, 139 și în special 104. Poeme exprimînd — inițial — sentimente individuale, psalmii au fost apoi remaniați de preoți în vederea uzului liturgic; în marea lor majoritate, psalmii n-au fost dintru început compuși pentru asemenea scopuri, alterarea lor fiind vizibilă, la o cercetare atentă, adeseori chiar și pentru un nespecialist.

Poemul intitulat *Cîntarea cîntărilor* a constituit mult timp marea problemă a literaturii ebraice. Dintre diferitele interpretări ce i s-au dat, cea teologică (potrivit căreia ar fi vorba de o alegorie religioasă, iubirea dintre mire și mireasă reprezentînd dragostea lui Iehova pentru Izrael sau a lui Hristos pentru biserică) este cu totul naivă și falsă. S-a stabilit că *Cea mai frumoasă dintre cîntări* (cu titlul său exact tradus) este un ansamblu de cîntece erotice nupțiale, asemănătoare celor care și azi există în Siria, cele șapte capitole în care este împărțit ansamblul corespunzînd zilelor din săptămîna nunții, numită în ținutul Hauran „săptămîna regelui", mirele fiind sărbătorit atunci ca un rege. Poemul are (redactat în forma sa definitivă în ultimele secole ale erei vechi) o formă de ditiramb dionisiac, formă de altfel originară din această lume a Orientului Apropiat. Influența egipteană este marcată și în denumirile de „frate" și „soră" pe care și le dau îndrăgostiții („incestul regal" este întîlnit curent, dar exclusiv la familia faraonică). Pe de altă parte, exaltarea iubirii și scena de idilă cîmpenească apropie *Cîntarea cîntărilor* de idilele lui Teocrit.

Este cel mai senzual poem de dragoste, de o senzualitate luxuriantă și lascivă uneori, dar de un lirism deosebit de puternic, sentimentul ajungînd pînă la intensități delirante:

„Căutat-am noaptea în așternutul meu, căutat-am pe acela
după care inima-mi tînjește, căutatu-l-am, dar nu l-am aflat.
Și m-am sculat atunci, și am cutreierat cetatea, ulițele
și răspîntiile largi, și am căutat pe acela după
care inima mea tînjește, l-am căutat, însă n-am dat de el.
O, fiice ale Ierusalimului, juru-vă, dacă dați peste
iubitul meu spuneți-i că sînt bolnavă de iubire".
„Poartă-mă pe mîna ta ca pe o brățară, căci iubirea
e ca moartea de puternică și gelozia cumplită ca
împărăția morților.
Văpaia ei e ca văpaia focului și ca flăcările cerului.
Ape mari nu au putere să stingă dragostea și fluvii
revărsate nu pot să o înece".

Tensiunea înaltă a sentimentului găsește o expresie metaforică de un intens colorit local.

În portretul metaforic pe care mireasa îl face mirelui, avalanșa de imagini este tot atît de impetuoasă ; imaginile, gingașe sau strălucitoare, aduc un puternic parfum de exotism :

„Fruntea lui este scut de aur, iară pletele-i stufoase
ca finicul, negre sînt cum este corbul.
Ochii lui sînt ca acele porumbițe albe ca scăldate
în lapte, poposite lîngă limpede izvor.
Obrajii lui sînt ca răzoare de trandafiri balsamici,
stoguri miresmate, iar buzele lui roșii au respirarea
dulce a mirului de smirnă.
Ca pîrghii de aur îi sînt brațele, cu pietre nestemate
împodobite ; pieptul lui e ca sculptat în fildeș, cu
ușoare vine albastre de safir.
Stîlpi de alabastru îi sînt picioarele, odihnind pe
temelii de aur, și el la înfățișare este întreg Libanul
— la fel ca cedrii de măreț“.

Nu se cunoaște numele adevăratului autor al acestei fermecătoare poeme.

Scrierile ebraice, care au fost considerate ca scrieri didactice, sînt în realitate meditații, de o gîndire profundă exprimată în imagini realiste și într-o realizată formă literară : *Cartea lui Iov* (cap. 28) și *Eclesiastul*.

Cartea lui Iov, socotită de mulți ca cea mai remarcabilă din toată *Biblia*, prin forța gîndirii și prin măreția stilului, discută în partea centrală (lipsită de elemente narative) unele chestiuni filozofice. Autorul nu ajunge la soluția vieții viitoare drept consolare prin excelență.

Scopul cărții este discutarea problemei morale a existenței răului, sub forma „De ce suferă un nevinovat“ și, mai departe : „De ce există răul în lume ?“ Autorul pune problema destinului omului și a legăturii dintre divinitate și om. Cartea este specifică pentru concepția dominant religioasă a erei sclavagiste. *Cartea lui Iov* reprezintă un reflex al atitudinii celor ce sufereau de pe urma abuzurilor și asupririi. Concluzia finală este dată într-un ton de vibrantă elegie, în constatarea că nenorocirea este rodul nedreptății.

În *Eclesiastul*, cuprinzînd o serie de reflexii în același timp sceptice și epicureice asupra mizeriei vieții omenești, problema capătă o soluție pesimistă („Deșertăciunea deșertăciunilor, toate sînt deșertăciuni“), iar înțelepciunea apare ca ceva discutabil. Această notă generală de scepticism, melancolie și pesimism, provocată de spectacolul suferințelor omenești, se rezolvă într-o resemnare stoică. *Eclesiastul* arată insuficiența religiei ebraice de a satisface nevoi profunde ale spiritului și (ca punct de pornire) insuficiența organizării politice de a răspunde la cele mai grave probleme sociale, căci societatea este rău alcătuită, oamenii nu sînt puși

la locul ce li se cuvine, regii sînt egoiști și răi, judecătorii sînt corupți — constată autorul anonim și resemnat al acestei opere, scrisă poate în secolul I î.e.n. sub influența noii filozofii grecești, sceptice și epicureice.

Dar sectorul cel mai original, cu accente vibrante de revoltă, sectorul cel mai plin de bogate sensuri sociale din literatura ebraică este literatura profeților.

În vechea societate ebraică, profeții (sub prima formă, mai simplă și mai comună) erau niște oameni simpli, retrași în singurătate, care „ghiceau viitorul" contra plată; alții însă erau proprietari de pămînt și vite, iar alții dețineau chiar funcții importante în viața publică. Din mijlocul acestora din urmă au apărut și vehemenții predicatori politici și critici ai aristocrației gentilice spoliatoare. Revoltîndu-se contra abuzurilor, luxului, actelor de violență, cămătăriei, nedreptății practicate de această aristocrație, ei reflectă în scrierile lor elemente social-politice caracteristice pentru Palestina începînd din secolul al VIII-lea î.e.n., și dau expresie sufe-rințelor, indignării și speranțelor celor asupriți. Ei sînt conștienți de ecoul larg al scrierilor lor — și acest fapt dă încă un impuls retoricii lor. Neizbutind însă să înțeleagă adevăratele cauze ale mizeriei și exploatării, ei nu pot oferi nici o soluție progresistă : ceea ce ar fi dorit ei era întoarcerea la vechea viață patriarhală de comunitate gentilică. Soluția sugerată de profeți nu era recursul la violență, la acțiunea revoluționară, ci „așteptarea" — fapt ce exprimă incapacitatea maselor la acea dată de a lupta eficient contra oprimării.

Legați de păturile mijlocii ale maselor exploatate, profeții se revoltă contra lăcomiei celor bogați :

„Mîinile voastre sînt mînjite de sînge, spălați-vă, curățați-vă!
Nu mai faceți rău înaintea ochilor mei. Conteniți odată.
Învățați să faceți fapte bune, sîrguiți-vă după dreptate,
ajutați pe cel împilat, faceți dreptate orfanului,
apărați pricina văduvei!
Voi, voi ați pustiit via mea și prada luată de la cei
sărmani se află în casele voastre.
Pentru ce ați călcat în picioare pe poporul meu și ați
zdrobit fără milă pe cei sărmani?" (Isaia I).

Indîrjirea profeților împotriva asupririi nu se oprește aici. Condamnînd aspru corupția, nedreptatea, silnicia și luxul clasei care oprimă, profeții exprimă totodată și temeri, care, în fond, sînt speranțe confuze în sancțiuni viitoare. Temerile devin amenințări, amenințarea merge gradual, sentimentul de revoltă găsind comparații corespunzătoare (Amos, 5).

La această dată, asemenea accente sînt cu totul noi — în orice caz printre primele — în literaturile tuturor țărilor. Dar în același timp, profeții exaltă virtuțile de simplitate, de libertate și generozitate, ei fiind primii scriitori tratînd aceste teme. Apoi, invectivele lor împotriva imensei răcile sociale nu se limitează numai la societatea ebraică, ci se întind și asupra situației sociale din Egipt, Etiopia, Asiria, Fenicia, Babilon etc. (Isaia).

Scanned with OKEN Scanner

Accentele devin puternice pînă la sublim cînd condamnă luxul celor îmbogățiți pe seama săracilor, prezicînd bogătașilor asupritori „ziua nenorocirii":

„În ziua aceea va lua Domnul toate podoabele, inelele, broșele, cerceii, brățările, vălurile, veștmintele de sărbătoare, mantiile, șalurile, pungile...
Atunci va fi în loc de miresme — putreziciune, și în loc de veștminte scumpe de porfiră — sac, și în loc de frumusețe — semne făcute cu fierul roșu" (Isaia, 3).

Distrugerea și devastarea vor răzbuna exploatarea și viața destrăbălată a celor bogați și asupritori:

„Vai vouă, celor fără de grijă din Sion, vai vouă, boierilor!
Voi credeți că e departe ziua nenorocirii și totuși aduceți
înspre voi stăpînirea silniciei.
Iată că ei stau tolăniți pe divanuri de fildeș și se răsfață
pe sofalele lor, și mănîncă miei din turmă și viței puși la îngrășat.
Și se va întîmpla că, dacă vor rămîne zece oameni într-o
singură casă, cinci vor muri.
Și vor rămîne numai cîțiva din cei din neamul lui, ca să
scoată oasele din casă...
Și în ziua aceea, cîntecele din palate se vor preface în urlete...
hoiturile fi-vor fără număr; oriunde se vor arunca fi-va tăcere.
Ascultați aceasta, voi care călcați în picioare pe cei săraci
și asupriți pe cei obijduiți" (Amos 6, 8).

Funcția socială a acestor scrieri ce reflectă și întreține starea de revoltă a maselor n-are caracterul progresist de a indica clar calea luptei de clasă. Totuși, literatura profeților, denunțînd exploatarea și cupiditatea clasei dominante și mergînd pînă la teribilele accente ale amenințărilor, se ridică prin elocvența sa la înalte culmi de proză de valoare universală, stînd „alături de cele mai bune opere ale literaturii universale" (Avdiev).

5. Literatura indiană

Cînd, în jurul anului 1600 î.e.n., popoarele ariene ocupă teritoriul Indiei, ele găsesc aici populația indigenă organizată în triburi, ocupîndu-se cu păstoritul și cu agricultura. În partea vestică a Indiei, vechea civilizație Indus atinsese pe la începutul mileniului al III-lea un uimitor grad de civilizație urbană, pe o suprafață de patru ori cît a Sumero-Babilonului și de două ori mai mare decît întinderea maximă a imperiului egiptean, — o civilizație comercială pe baze agrare care însă nu ne-a lăsat producții literare. Viața patriarhală a populației indigene organizată în regimul economic și social al comunei primitive este viața vremurilor vedice, găsindu-și exprimarea în *Vede*. O dată cu luptătorii se separă și casta preoților, ce va reuși să se consolideze din ce în ce mai mult. Preoții — brahmanii — vor elabora acel *Cod al lui Manu*, cuprinzînd reguli de organizare socială și de ceremonii sacre, care împarte societatea în patru caste: sclavi, agricultori, luptători și casta brahmanilor — cea dintîi și cea mai înaltă. Brahmanii devin atotputernici nu numai în viața reli-

Scanned with OKEN Scanner

gioasă dar și în cea politică, în administrație, în învățămînt și în literatură. Pămîntul este al regelui, care îl dă și brahmanilor, căci în *Codul lui Manu* este scris că „tot ce există în univers e proprietatea brahmanilor". În timp ce sclavii duceau viața cea mai grea, iar agricultorii o viață nu cu mult mai bună, brahmanismul devine atotputernic.

Primele monumente ale literaturii indiene sînt redactate în mediul sacerdotal, chiar dacă utilizează un bogat material de creație populară. Căci scrisul rămîne un riguros privilegiu exclusiv de clasă; codul lui Manu prevede că „dacă un «sudra» ascultă *Vedele*, să i se umple urechile cu cositor topit, iar dacă cutează să le recite, să i se taie limba". Această idee a profanării cuvîntului prin scris a determinat primul caracter al acestei vechi literaturi, rămasă orală, transmisă fiind mult timp din generație în generație de brahmani și suferind deci alterări profunde conform concepțiilor religioase brahmanice.

Bogata literatură indiană cuprinde producții literare de uz religios *(Vedele, Upanișadele, Brahmanele, Sutrele)*; o literatură epică (marile epopei, apoi *Puranele* și *Yatakas)*, producții didactice *(Panciatantra)*, poezii lirice și opere dramatice.

Ca și *Biblia, Veda* („Cartea cunoașterii") nu este o carte, ci o întreagă literatură. Din această literatură vedică ne-au rămas doar patru cărți. Dintre acestea, numai *Rig-Veda* aparține în mai mare măsură literaturii.

Vechimea materialului cuprins în *Rig-Veda* urcă pînă în epoci străvechi, ce n-au putut fi precis stabilite, dar ansamblul acestui material — elaborat în cadrul unei orînduiri sociale de tipul comunei primitive și al perioadei de început a sclavagismului — a fost reunit și pus în ordine, aproximativ sub forma rămasă pînă azi, între anii 1200 și 500 î.e.n., de către brahmani.

Rig-Veda este un fel de antologie religioasă, cuprinzînd 1 028 de imnuri, adresate lunii, soarelui, stelelor, vîntului, ploii, focului, aurorei, pămîntului etc. Caracterul acesta primitiv de adorare a elementelor naturii vorbește despre înalta lor antichitate, cît și despre fondul lor popular.

Unele din aceste imnuri aduc o poezie naturistă simplă și naivă, altele au formă de dialog, altele au caracter de litanii, ca acest cîntec funebru pentru un tovarăș căzut în luptă:

„Din mîna ta moartă luat-am arcul pe care-l mînuiai ca
să ne aduci nouă puterea și gloria.
Acum apropie-te de sînul pămîntului, de sînul mumei;
Apropie-te de acest pămînt ale cărui margini se pierd în zare
Și care ți se arată acum atît de primitor.
Copile, pămîntul să te îmbrace ca într-o haină caldă
de lînă groasă și să te păzească de pieire.
Deschide-te larg, pămîntule, și nu apăsa prea greu pe pieptul lui;
Apropie-te ușor de el, pămîntule, dă-i ajutorul tău;
Și, precum mama își acoperă copiii cu o haină,
Tot astfel învelește-l și tu cu giulgiul tău, pămîntule".

Scanned with OKEN Scanner

Există apoi un nucleu de vreo 12 imnuri cu caracter filozofic. Celebru este *Imnul creației,* cu sugestiva imagine a timpului anterior creațiunii (evocată și de Eminescu, din această sursă, în *Scrisoarea I)* și cu fiorul neliniștii întrebărilor în care se întrevede scepticismul epocii de destrămare a credințelor vechi.

Un interes literar prezintă și alte opere în limba vedică. Astfel, funcția de comentariu al *Vedelor* o îndeplinesc *Brahmanele,* o culegere de tradiții și legende de multă imaginație și sensibilitate, produse ale spiritului popular. *Upanișadele* cuprind reflecții ale înțelepților pustnici, deci creații în afara castei brahmanice, constituind un fel de reacțiune împotriva preponderenței castei sacerdotale. *Sutrele* conțin precepte și aforisme, socotite texte nerevelate. Deși materia este aici condensată, totuși sentințele nu sînt totdeauna seci — ca, de pildă, aceasta:

„Omul modest este un om sărac cu duhul, credinciosul este un ipocrit, eroul — un barbar, ascetul — un prost, prudentul — un nehotărît.
Spune-mi, atunci, care este virtutea dintre virtuți pe care răutatea omenească să n-ajungă să o bîrfească?"

Al doilea mare sector al literaturii indiene este ocupat de marile poeme epice.

Pe la mijlocul mileniului I î.e.n. existau în India rapsozi de curte și cîntăreți ambulanți, care la sărbători sau la diferite alte ocazii recitau, acompaniindu-se cu un fel de lăută, poeme populare eroice cu caracter istoric sau legendar. Cu timpul, din acest ansamblu bogat de legende s-au organizat compoziții ample, marile epopei *Mahabharata* și *Ramayana.*

Mahabharata este socotită cea mai mare operă de imaginație a Asiei. Elaborată (sub forma sa organizată actuală) probabil în secolul V î.e.n., prezentîndu-se în dimensiuni neobișnuite (aproape 215 000 de versuri, față de *Iliada,* care are 15 000), epopeea cuprinde, în afara materiei epice, adaosuri de felurite alte texte (istorice, juridice, filozofice, religioase etc.), ce ocupă trei sferturi din operă.

Subiectul, diversificat în numeroase și variate episoade, îl formează povestirea luptelor dintre două neamuri ariene, povestire care se termină cu un final de rară măreție, în care se blestemă violența, se face un apel la împăcarea neamurilor învrăjbite și la lupta lor comună împotriva răului. Găsim aici scene epice de o incomparabilă grandoare, scene de bătălie cu detalii ce nu le vom regăsi în toată literatura orientală decît în epopeea lui Firdusi:

„Pămîntul, acoperit de scuturi aurite și scăldat în sînge, lucea ca acele căminuri în care focul s-a stins. Pămîntul lucea de toate aceste arcuri risipite, de aceste săgeți aurite, de aceste care de luptă sfărîmate, de acești cai ce zăceau peste tot, cu limba spînzurîndu-le și scăldați în sîngele lor... Un adevărat fluviu curgea pe aici, uriaș, greu de trecut, printr-un vad îngust ca printre uriași munți din trupuri de elefanți, un fluviu care avea sînge drept unde, grămezi de hoituri drept valuri, care de luptă drept bărci, capete de oameni drept flori de lotus, carne omenească drept nămol și arme de toate felurile drept ghirlandă de plante acvatice..."

Mahabharata mai abundă apoi în episoade de o emoționantă umanitate și de cel mai delicat lirism, cuprinzînd o bogăție de descrieri din

natură de un extraordinar colorit (cîteva episoade au fost traduse de G. Coșbuc în a sa *Antologie sanscrită*).

Același caracter laic și popular îl dezvăluie și cealaltă mare epopee indiană.

Spre deosebire de prima epopee, *Ramayana* este de patru ori mai scurtă, a fost elaborată cu unul sau două secole mai tîrziu, are o acțiune mai unitară și mai simplă, multe elemente de feerie și miraculos, mai multă finețe și rafinament, iar numele poetului este cunoscut — Valmiki. Este povestea prințului Rama, persecutat de mama sa vitregă și silit să se refugieze în codri împreună cu soția sa Sita, răpită într-o zi de un rege din apropiere și salvată prin luptă de Rama.

Ambele epopei sînt pătrunse de un înalt spirit de umanitate, de eroism și de justiție. Tendința dominantă a lor este ca violența și viclenia să apară vizibil pedepsite. Susținute de o foarte bogată imaginație, de o finețe a observației și o delicatețe a notației, de un puternic simț al naturii, de un general sentiment al frumosului și de o particulară înclinație spre feerie, aceste creații populare în fond resping misticismul și dogmatica propagate de casta sacerdotală.

În acest cadru de producții epice se înscriu și *Puranele,* compilații de legende sau povestiri semiistorice (unele culegeri atingînd zeci de volume), sau *Yatakas,* povestiri populare în proză spre a ilustra viețile lui Buda, povestiri satirice sau instructive, aducînd pe scenă oameni de toate condițiile sociale și bucurîndu-se pînă azi de o excepțională popularitate. Iată — ca un tipic exemplu pentru sensibilitatea, finețea, simțul naturii și ironia grațioasă a acestor creații populare indiene — cunoscuta legendă a creației femeii :

„La început, cînd Tvaștri creatorul divin voi să creeze femeia, își dădu seama că folosise toată plămada pentru crearea bărbatului și că nu-i mai rămăsese nimic... După ce se gîndi puțin, făcu precum urmează : luă rotunjimea lunii și întortocheiura plantelor agățătoare, îndărătnicia cîrceilor volburii și tremurul firelor de iarbă ; mlădierea trestiei și farmecul florii de lotus ; privirea blîndă a căprioarei și înverșunarea cu care se apără albina ; bucuria zglobie a razelor de soare, plînsul norilor și nestatornicia vîntului, sfiiciunea iepurelui și înfumurarea păunului, moliciunea pufului de papagal și duritatea diamantului, dulceața mierei și cruzimea tigrului, căldura focului și răceala zăpezii, vorbăria gaiței și gînguritul dulce al porumbelului, perfidia cocorului și fidelitatea raței sălbatice — și, amestecînd toate acestea la un loc, făcu femeia și o dărui bărbatului."

Al treilea mare sector al literaturii indiene îl constituie fabula. Culegerea intitulată *Panciatantra* este opera care a exercitat o mare influență asupra fabulisticii orientale și, începînd din evul mediu, și asupra fabulisticii europene, prin intermediul unor versiuni arabe sau persane.

Ideea de bază a operei nu este în conformitate cu doctrina brahmanică, ci traduce concepția sobră și realistă de viață populară, rezultată din experiența vieții de toate zilele : iscusitul sau vicleanul reușesc totdeauna, în timp ce omul naiv sau cu scrupule pierde. Oprimarea de clasă, nedreptatea,

abuzurile, luxul, avariția, răutatea, egoismul etc. sînt denunțate foarte insistent. Nici chiar regele nu este respectat:

„E greu să te apropii de regi, ca de munții totdeauna plini de fiare și foarte primejdioși... Sinceri și mincinoși, aspri și prietenoși la vorbă, cruzi și îndurători, hrăpăreți și darnici, cheltuitori și avari: iată firea schimbătoare a regilor, ca și a curtenilor săi". De aceea — „ca de o casă în care stă ascuns un șarpe, ca de o pădure plină de fiare, ca de un lac acoperit de umbra florilor încîntătoare de lotus, dar plin de crocodili, așa se apropie lumea, cu spaimă și cu mari primejdii, de palatul regilor".

Povestirile didactice ale *Panciatantrei* constată permanent starea de profundă decădere morală a clasei avute. Atacurile sînt îndreptate foarte categoric și împotriva negustorilor hrăpăreți, pe linia criticii puterii de corupție a bogăției. Împotriva arogantelor pretenții formulate pe baza descendenței dintr-o castă privilegiată este susținută ideea despre valoarea omului prin sine însuși:

„Mătasea ia naștere dintr-un vierme, aurul din piatră, focul din lemn, luna din mare, lotusul alb din nămol, lotusul albastru din bălegar, piatra prețioasă din fierea de bou. Cei merituoși se fac cunoscuți prin arătarea meritelor lor. Atunci ce însemnătate mai are nașterea?"

În schimb, asupra omului sărac se abat toate nenorocirile:

„Mai bună este soarta unui copac uscat, ros de viermi, ars de foc și rămas pe pămînt sterp decît soarta omului sărac... Pînă și bucățica de săpun rămasă de la spălat mai poate fi folosită la ceva. Dar omul sărac nu e bun de nimic. Ah, blestemată fie sărăcia oamenilor!"

Elaborată în forma actuală între secolul al II-lea î.e.n. și secolul al II-lea e.n., această remarcabilă operă de esență categoric populară a suferit numeroase alterări prin interpolări de concepții brahmanice, predicînd supunerea și resemnarea: „Servitorii supuși care își dau viața pentru stăpînii lor dobîndesc sălaș veșnic în cer". Dar asemenea adaosuri evidente nu pot induce în eroare cititorul asupra caracterului general, originar, dominant popular al operei. În lumina acestor semnificații, *Panciatantra* apare ca o foarte valoroasă operă literară a Indiei și în genere a Orientului.

În perioada următoare a literaturii indiene (perioada sanscritei clasice), operele literare vor avea un autor cunoscut, scriind cu intenția clară de a crea o operă de artă și în genere conformîndu-se unui gust mai rafinat. Acum, cînd societatea indiană a căpătat o structură feudală, poemul liric va avea un caracter net liric, literatura dramatică va fi creată respectînd prescripții extrem de detaliate și de precise, iar epopeea va avea un caracter de compoziție savantă și curteană.

Personalitatea care domină acum toate aceste domenii este KALIDASA (sec. V. e.n.), a cărui operă „reflectă idealul pios, cavaleresc, curtean al societății brahmanice văzut printr-un temperament poetic. În zugrăvirea pasiunilor, opera sa atestă mai degrabă delicatețea decît forța" (L. Renou).

Pe lîngă două epopei și trei drame (între care locul întîi îl ocupă *Sacontala*), cel mai mare poet al Indiei din toate timpurile este și autorul unui poem de tinerețe, *Norul vestitor* — operă care timp de secole a oca-

Scanned with OKEN Scanner

zionat numeroase imitații. Surghiunit de stăpînul său, departe de cămin și de soție, soțul trimite printr-un nor solie de dragoste și dor soției sale îndepărtate. (O urmă a acestui poem pare a se regăsi și la Schiller, în solia pe care captiva Maria Stuart o dă norilor pentru patria sa.) Este o fantezie lirică pe o temă convențională, dar eleganța și virtuozitatea formei nu înăbușă autenticitatea și prospețimea sentimentului, iar delicatețea înnobilează senzualitatea poemului lui Kalidasa. Elegia este dezvoltată paralel cu poezia descriptivă, pe fondul unei privelişti de natură bogată, feerică și maiestuoasă, cu munți legați de amintirile legendelor, cu cetăți fabuloase, cu femei mlădioase ca lianele, cu lotuși de aur, cu rîuri de argint, cu dealuri de safir, totul scăldat în atmosfera de melancolie de o mare simplitate a expresiei și de un patos înăbușit al sentimentului despărțirii, ce constituie însăși tema poemului. „În primul rînd, Kalidasa a fost un poet și un pasionat observator al naturii, care este o sărbătoare pentru ochi și a cărei contemplație te odihnește; nici un alt poet nu l-a putut egala în descrierea primăverii" (M. C. Dutt).

În afară de opera lui Kalidasa este de remarcat o antologie lirică redactată în limba populară (prakrită), cuprinzînd scene de la țară, în care vorbesc țăranii, vînătorii și meșteșugarii, în care ni se prezintă scene din viața familiară, într-un limbaj simplu și natural. De asemenea, remarcabilă este figura lui Jayadeva (secolul al XII-lea), autorul celebrului poem pastoral și erotic *Gita Govinda,* de un misticism senzual efervescent, care a făcut să fie considerat drept „Cîntarea cîntărilor a Indiei".

La această dată, o dată cu năvălirea mongolilor, literatura în limba sanscrită încetează. După anul 1200, producțiile literare ale Indiei vor fi scrise în principalele 14 limbi vorbite aici (hindustană, bengaleză, sindhi, pendjabă, tamilă etc.). Dintre acestea, literatura bengaleză va intra în sfera atenției universale grație marelui scriitor, mort în urmă cu vreo cincisprezece ani, Rabindranath Tagore.

6. Literatura chineză

În China, cele mai vechi urme de organizare statală sclavagistă — dar păstrînd încă multe rămășițe de orînduire gentilică — datează din al XVIII-lea secol î.e.n. Începînd însă din al XI-lea secol î.e.n., forma de organizare socială sclavagistă intră pe calea destrămării și apar acum forme de orînduire feudală, orînduire ce va dura aproape trei mii de ani. Epoca dinastiei Han (206 î.e.n. — 220 e.n.) este perioada centralizării statale, dar și epoca de mare mizerie pentru țărani și sclavi. Încă din primii ani ai erei noastre începe seria marilor răscoale populare. China devine cea mai mare putere a lumii în timpul dinastiei Tang (618—907 e.n.), cînd și cultura chineză exercită o mare influență asupra întregii Asii.

Poporul trăiește în cea mai mare mizerie posibilă, țăranii nu pot poseda pămînt, pot fi ușor vînduți ca sclavi, n-au nici un fel de drepturi. În timpul acesta, la curțile regilor, prinților, conducătorilor militari și marilor proprietari de pămînturi și robi se dezvoltă o viață rafinată. Pînă

foarte de curînd, pentru cititorul european milenara poezie chineză se reducea la anemicele și rafinatele producții ieșite din acest mediu curtean, instituindu-se astfel o imagine fundamental falsă despre literatura chineză.

Această imagine însă este contrazisă începînd chiar de la prima operă, de la opera de bază a literaturii chineze — *Cartea cîntecelor*.

Secolul al V-lea î.e.n este secolul în care au trăit marii filozofi Confucius (Kung-țe), exponentul ideologiei clasei stăpînilor de sclavi, și Lao-țe, în filozofia acestuia din urmă găsindu-se mult mai multe trăsături progresiste. Pe baza unui imens material de poezie populară, Confucius a alcătuit o antologie de 306 poezii, vechimea unora urcînd poate pînă în al XVIII-lea veac — intitulată *Cartea cîntecelor* („Și-kin").

Imagine amplă și amănunțită a vieții poporului chinez, a mizeriilor și aspirațiilor sale, această culegere cuprinde poezii pe teme foarte variate. Multe sînt cîntece care, acompaniate de muzică și dans, se cîntau în timpul diferitelor munci sau cu ocazia ceremoniilor agrare. Altele exprimă direct condițiile unei vieți grele:

„Cum trăiesc în libertate gîștele sălbatice,
Care se odihnesc în arborii stufoși ai fluviului Yu!
Dar noi, țăranii, niciodată odihnindu-ne, veșnic
lucrînd pentru stăpîn,
nu ne putem nici măcar semăna meiul sau cultiva orezul".

Un grup de poeme au un caracter narativ, închinate fiind eroilor ce luptaseră contra triburilor năvălind din nord. China n-a creat o mare poezie epică, dar din aceste poeme narative ne putem face o idee destul de exactă despre măsurile revoltătoare administrative și militare ale stăpînirii. În legătură cu aceasta sînt numeroasele poezii cu caracter protestatar, contra abuzurilor funcționarilor, contra corupției stăpînilor feudali, contra războaielor îndelungate, contra birurilor și corvezilor, contra sărăciei și foametei:

„Stăpînul nostru stă liniștit acasă,
dar pe noi ne trimite de pază la granițe;
adînc mă cuprinde dorul de cămin.
Oare cînd mă voi reîntoarce?"

Alte poezii notează variate obiceiuri de la țară, de la sărbători sau din viața de fiecare zi. În fine, frumoase sînt de asemenea poemele de dragoste, pure idile rustice, sau transcriind sentimente de dor, de nemulțumire în căsnicie, ori de revoltă contra stăpînilor ce abuzează de drepturile lor și în această privință.

Prin intensitatea sentimentului, prin simplitatea desăvîrșită a expresiei, prin plasticitatea imaginilor, prin notațiile detaliilor de viață zilnică, prin asocierea sentimentului naturii, poemele *Cărții cîntecelor* creează o imagine fidelă a vieții, mentalității, atitudinii poporului chinez, în același timp constituind cea mai prețioasă tradiție realistă a poeziei clasice chineze.

Primul mare poet chinez este CIU-YUAN, care a trăit aproximativ între anii 343 și 280 î.e.n.

Ciu-Yuan a participat activ la viața politică. În urma unor calomnii a căzut în dizgrație și a fost exilat. Desperat de perspectiva dezastrului care îi pîndea patria și de menținerea lui în exil, poetul s-a sinucis prin înec, în a cincea zi a lunii a cincea, zi pe care chinezii au continuat s-o serbeze pînă azi.

Ciu-Yuan a scris 11 ode, 9 elegii în care își cîntă într-un limbaj pasionat dragostea de patrie și deznădejdea surghiunului, apoi un poem amplu — *Enigmele* — poetizînd tradiții, mituri și legende. Opera sa principală este poemul (de 370 de versuri) intitulat *Tristețea înstrăinării* („Li Sao"), un poem al exilului, al amintirilor frumoase din trecut, al dorului de patrie și al hotărîrii de a-și urma cu tărie drumul greu, dar cinstit al suferinței. Aceste sentimente se desfășoară pe fondul narațiunii unei călătorii alegorice a poetului într-o lume imaginară, pe pămînt și în cer, printre zei și alte făpturi mitice, în căutarea dreptății, a înțelepciunii și a unui rege bun și drept. Și poemul, de un sincer, cald, patetic patriotism, se încheie în accente de desperare (amintindu-și de patriotul exilat tot pe nedrept Peng-Hien, care, înaintea lui Ciu-Yuan și din aceleași motive, își căutase moartea în valuri) :

„Ah, nu-i nimeni în patria mea să mă priceapă!
De ce dar mă mai poartă dorul către acea țară?
Ah, nu-i nimeni s-o slujească sfătuind-o cu credință,
De aceea, voi alege drumul pe care a mers și Peng-Hien".

În epoca dinastiei Tang, strălucită epocă a poeziei chineze, factorii sociali ce vor influența adînc literatura sînt prosperitatea burgheziei orășenești manufacturiere și comerciale și frecventele invazii ale triburilor dinspre nord. Viața de la curte strălucește prin fast și împărații îi protejează pe poeți. Adesea, împărații Chinei vor sprijini cultura (unul ordonă redactarea *Arhivelor istorice* în 212 volume, altul, în secolul al XVII-lea î.e.n., a unei encipclopedii în 1 628 de volume) și vor avea ambiția de a străluci ei înșiși ca poeți, — ceea ce nu l-a împiedicat însă pe un asemenea „protector" al literelor să ucidă cîteva sute de scriitori care nu i-au respectat ordinul de a arde toate operele poetice anterioare, sau pe altul să poruncească îngroparea de vii a patru sute de mii de prizonieri. Amestecul, paradoxal în aparență, de instincte inumane și de rafinamente estetice a fost aici adeseori prezent.

Rezultatul a fost că la umbra regimului despotic s-a dezvoltat o atmosferă de estetism aristocratic, în care se cultiva cu predilecție acea poezie de galanterie, de adulare, de manierism și de fineți melancolice, care pentru mulți cititori neavizați trecea pînă de curînd drept „autentica" poezie chineză, și căreia mulți dintre marii poeți ai Chinei au trebuit să-i plătească — mai mult sau mai puțin — tributul lor. Printre aceștia a fost și marele poet Li Po.

Li Po (701—762), cunoscut și sub numele de Li Pai sau Li Tai-pe, a fost un învățat, ajuns consilier al prințului, exilat cînd împăratul a ordonat asasinarea prințului, apoi permițîndu-i-se să se înapoieze. Legenda a mai adăugat alte elemente pitorești biografiei lui Li Po, cel mai popular poet chinez în Europa, unde a fost supranumit „Byron al Chinei".

Ceea ce caracterizează în primul rînd geniul lui Li Po este versatilitatea, varietatea adesea contradictorie a temelor, atitudinilor și stilului. Găsim aici o poezie de inspirație bahică, în care profunzimea sentimentului este înlocuită printr-un joc de imaginație (*Mica sărbătoare*). Apoi, o poezie exploatînd domeniul unei triste nelămurite, într-o tonalitate de elegie intimă. Intervin aici și percepții subtile ale unor sentimente mai adînci, deși preocuparea pentru expresia grațioasă se menține (*Trandafirul roșu*). Tema iubirii este abordată adeseori și poetul realizează idile în care finețea notației se îmbină cu puritatea sentimentului. O altă temă frecventă este contemplația calmă, visătoare, voluptoasă a naturii — ca în această scurtă *Plimbare tristă*:

„Lacul Nan-hu leagănă luna de toamnă,
Care se-oglindește în apele lui verzi.
Zgomotul lopeților mele a-ntrerupt
Imnul de iubire pe care nuferii îl cîntă lunii".

Mai puțin preocupat însă de această eleganță a expresiei este Li Po în poeziile strîns legate de problemele actualității. Poetul îi disprețuiește și condamnă pe nobilii și demnitarii care, în timpul răscoalei lui An Lu-șan, au împins țara pe marginea prăpastiei. „Cum m-am putut înjosi să-i servesc pe cei mari și bogați?" — se va întreba mai tîrziu poetul căzut în disgrație. Li Po n-a rămas indiferent de loc la suferințele poporului (v. *Cîntec de seară*).

Poezia lui Li Po se apropie în multe privințe de poezia populară. Temele sale sînt de o varietate indefinită, „dar cele mai adeseori inspirația sa este centrată pe un viu sentiment al deșertăciunii lumii ce lui i se pare nestatornică, asemenea unei jucării complicate în mîna zeilor, în care de altfel el nu crede. Li Po cîntă de preferință vinul, femeile și muzica. Rînd pe rînd melancolic sau nepăsător, el știe evoca în cîteva versuri un peisaj, o atmosferă, cu o extremă sobrietate de mijloace" (Kaltenmark).

În general, cel mai prețios sector al poeziei lui Li Po îl formează elegiile sale din exil și poeziile în care nota dominant pesimistă ascunde o implicită denunțare a unor stări de lucruri contemporane. Iar cînd această denunțare se îndreaptă asupra temei războiului, realismul notației devine surprinzător de tare. În poezia *Război*, viziunea în același timp sinistră și dramatică traduce și susține violența atitudinii de stigmatizare:

„Pe întinsul pustiului, singurul seceriș
sînt osemintele înălbite.
În nebunia cîmpului de bătălie, oamenii se luptă și mor;
părăsiți; caii rămași fără călăreți nechează turbat,
larma asurzitoare se ridică pînă la cer;
corbi și vulturi zmulg măruntaiele hoiturilor,
le poartă, zburînd greu,
pînă pe crengile arborilor morți
și apoi le lasă spînzurate acolo..."

De obicei, generozitatea și dragostea de viață a lui Li Po amintește oarecum în exuberanța ei poezia unui romantic european (de pildă Musset

— căruia însă îi este incomparabil superior). Dar poetul chinez este și strîns atașat de viața poporului. Această dimensiune populară și realistă a lui Li Po (și a poeziei chineze clasice în genere) a rămas necunoscută literaților europeni, în căutarea unui exotism delicat.

De aceea a rămas necunoscut Europei și un alt mare poet chinez al epocii, un mare revoltat contra inegalităților sociale, contra abuzurilor și oprimării, poetul Pe Ciu-Yi (772—846).

Chinezii consideră că cel mai mare poet al lor din toate timpurile este Tu Fu (712—770).

Poetul, născut dintr-o familie săracă și despre care se spune că a început să scrie versuri de la vîrsta de 7 ani, n-a izbutit să obțină o slujbă decît după vîrsta de 40 de ani. Dar haosul și nesiguranța vremii l-au făcut să se retragă și această perioadă grea pentru poporul chinez se reflectă mai stăruitor în poezia sa.

Tu Fu este superior tuturor contemporanilor săi prin profunzimea sentimentului educat la școala mizeriei și a suferinței. Aceasta apare evident chiar și într-un poem scris cu intenția de pastel (*Gînduri de noapte despre pace și război*). Elementele de pastel scad pe măsură ce sentimentele devin mai grave, ca în aceste versuri:

„Chiar și florile par a vărsa lacrimi
îndurerate de vitregia acestor vremi,
iar păsările se-ntristează auzind suspinele
oamenilor care se despart de cei dragi".

Tu Fu a izbutit să depășească sfera de teme și maniere impuse de convențiile liricii de curte. Spectacolul nedreptății sociale și mai ales cel al ororilor războiului îi ocazionează emoționante accente de profundă umanitate. Celebre sînt în acest sens poemul *Cel făr' de adăpost* sau ciclul *Satul Ciang*. Tu Fu înțelege însă că inegalitatea socială intervine și aici:

„Căci în timp ce bucătăriile bogătașilor
duhnesc de aburii bucatelor gătite,
afară, pe cîmpul de luptă al vieții,
osemintele omului sărac se înălbesc risipite".

Aspectul consecințelor războiului — mizeria, foametea, birurile sporite — de asemenea nu i-a scăpat poetului. Uneori, el notează o situație de-a dreptul înfiorătoare:

„Știi tu că băieți și fete au fost vînduți
de familiile lor dragi?
Căci birurile pentru război trebuie plătite
orice s-ar întîmpla!"

Poeme ca *Funcționarul din Si-hao* trasează în linii pe cît de simple pe atît de tari starea de mizerie a țăranului și asuprirea lui nemiloasă. Înțelegerea faptului că războiul este dus cu toate greutățile sale numai de

cei mulți și săraci dă tonului poeziei sale energia revoluției și a urii împotriva feudalilor:

„În fața poporului stă schingiuirea,
în spatele lui — batjocura muzicii plăcute,
clinchetul rîsetelor, în timp ce oamenii sînt uciși,
iar străzile sînt pline de sînge!"

Dar Tu Fu nu se oprește aici, ci își exprimă dorința și încrederea într-un viitor mai bun. „Geniu mai puțin spontan decît Li Po, Tu Fu este infinit mai uman. Obișnuința vieții de mizerie l-a învățat să observe și să resimtă suferința altora, și multe din poemele sale sînt tablouri în care geme durerea oamenilor" (Kaltenmark).

Prin acest fond de adîncă umanitate, prin înțelegerea faptelor vieții timpului, prin patosul dramatic al expresiei, Tu Fu nu este numai cel mai mare poet chinez, ci unul din cei mai mari poeți ai lumii.

Teatrul chinez (menționat încă din secolul al II-lea î.e.n.) nu intră în cadrul preocupărilor noastre. Cît despre proză (datînd încă din secolul al VIII-lea î.e.n., cronici oficiale), aceasta a cunoscut o dezvoltare mai redusă. În cadrul acestei culturi aristocratice, romanul chinez n-a fost considerat ca operă de artă. De fapt, abia din secolul al XVI-lea î.e.n., datează romane remarcabile (deși romanul chinez începe din secolul al XIII-lea, după năvălirea mongolilor), unele cu caracter mitologic sau eroic, altele cu caracter social sau satiric. Nici unul însă n-a intrat în circulația universală cum s-a întîmplat cu cele patru mari momente poetice chineze tratate mai sus.

7. Literatura japoneză

Japonezii sînt un popor relativ tînăr, procesul de formare a poporului nipon plasîndu-se în mileniul I î.e.n. Trăind la început o viață tribală, apoi una de tip feudal (prelungită pînă în zilele noastre, alături de relațiile capitaliste), poporul nipon, secerat timp de secole de boli și de foamete, a fost stăpînit de timpuriu de pătura militară a samurailor, care împreună cu marii nobili (șogunii) exercitau o adevărată tutelă asupra mikadoului. În aceste împrejurări, literatura japoneză cultă păstrează un caracter dominant aristocratic, rafinat, lipsindu-i problematica socială, realismul și dramatismul poeziei chineze.

Literatura japoneză n-a dat capodopere de interes mondial nici în teatru, nici în „jurnalul personal" (prețios gen eseistic cultivat mult de femei aristocrate), nici chiar în roman (gen cu caracter aventuros, războinic sau alegoric și de dimensiuni neobișnuite: în secolul al XIX-lea un asemenea roman umplea 106 volume). În schimb, poezia și-a cîștigat o notorietate, deși este dominată aproape exclusiv de aristocratismul concepției și formei. Celebră este prefața unei culegeri (sec. X) care și-a păstrat un prestigiu de artă poetică, în care se stabilește tema aproape unică

a poeziei japoneze — evocarea, cu o ușoară tinctură de tristețe, a unui colț din natură:

„Poetul își deschide inima cînd privește într-o dimineață de primăvară pămîntul nins de neaua de petale ale florilor de cireș, cînd aude într-o seară de toamnă foșnetul frunzelor moarte, cînd contemplă în fiecare an ca într-o oglindă imaginile triste ale timpului ce pustiește totul în urma sa, sau cînd admiră efemera și tremurînda picătură de rouă ce scînteiază pe firul de iarbă împodobit ca de perle..."

În secolul al VIII-lea, un pastel japonez apare astfel:

„În grădina înflorită,
Floarea de piersic roz-albă
Își răspîndește parfumul,
Iar pe cărarea luminată de lună —
O fată, dusă pe gînduri".

Cum societatea japoneză cunoaște de-a lungul a 13—14 secole o evoluție foarte lentă, nici poezia sa nu cunoaște schimbări structurale, dovadă acest scurt poem scris în secolul al XIX-lea:

„Nebăgate în seamă de nimeni,
Grămadă pe pămînt,
Frunzele moarte
Au ceva din tristețea
Femeilor părăsite".

La curțile domnitoare se dă o atenție specială cultivării unei asemenea poezii. Prima antologie (sec. VII), *Cartea celor zece mii de foi*, cuprinde peste 4 500 de poezii. Forma acestora este fixă, de 5 versuri totalizînd 31 de silabe, numită „tankai". Poeții urmăresc mai degrabă perfecțiunea formei decît sinceritatea sau profunzimea unui sentiment, și mai degrabă își reținemoția, distilînd-o în anemice notații, decît să și-o exprime. Pentru ei, un poem trebuie să fie doar amintirea discretă sau prelungirea îndepărtată ca un ecou a unui moment emoțional. Nicăieri nu întîlnim atîta reticență ca la poeții japonezi. Reticență în expresie și în formă: căci, din secolul al XVI-lea, poeților de „tankai" li s-a părut că sînt prea prolicși și de aceea au creat o formă mai concisă, de numai 3 versuri cu 17 silabe — „haikai".

Cel mai mare poet al Japoniei, MATSUO BASHO (sec. XVII), este și maestrul recunoscut al genului haikai. Poet al naturii (temă cvasiunică), Basho realizează delicate desene în peniță:

„Pe-o creangă uscată,
un corb se așază.
Amurg de toamnă".

Pentru poet, natura devine simbolul nestatorniciei lucrurilor și vieții; dar, punctul cel mai profund al gravității îl atinge Basho în poemul *Eroii*:

„Sub valuri de iarbă,
acei ce au luptat
acum visează".

O artă de creionări rapide și subtile, destinată unei clase pentru care ceremonialul ceaiului e un cult, aranjamentul florilor o știință complicată, iar libertinajul — o grație distinsă și rafinată.

8. Literatura arabă

Literatura arabă din timpurile preislamice și de mai tîrziu a dăruit literaturii universale (în afara liricii erotice, intrată în patrimoniul literaturii medievale europene prin intermediul arabilor ocupanți ai Spaniei) trei opere importante.

Mai întîi, fabulele lui Loqman — personaj legendar, menționat cu cinste în *Coran* și încarnînd încă din timpul lui Mahomed (571—632) înțelepciunea populară, considerat autor de proverbe, căruia i s-a atribuit un vechi fond de fabule, de fapt cunoscute de la Esop în majoritate. Versiunea siriacă (din 1299) a „fabulelor lui Loqman" a influențat mult fabulistica europeană.

Al doilea moment este *O mie și una de nopți* (remarcabil tradusă în 16 volume de francezul C. Mardrus). Sursa acestei imense culegeri de povești este o operă similară tradusă din persană în arabă (sec. X); alte surse sînt indiene, ebraice și egiptene — dar fondul masiv al operei este de origine arabă. Întîlnim aici povești de aventuri, de dragoste, de călătorie sau pur fantastice, ansamblul lor însă prezentînd o imagine concretă, pitorească și adeseori critică a societății arabe. Astfel, societatea curții și a capitalei este zugrăvită în ciclul lui Harun-al Rașid, moravurile feudalilor arabi în ciclul lui Omar-an-Numan, iar în ciclul călătoriilor lui Sindbad întîlnim un reflex al înfloririi activității comerciale și marinărești din secolul al X-lea. Vechimea acestor povestiri, populare la origine, nu poate fi stabilită precis; în forma actuală însă, marea compilație datează din jurul anului 1400.

Unitatea operei este dată de spiritul său religios, de spiritul etic mergînd pînă la un didacticism accentuat și de înțelepciunea populară practică, izvorîtă dintr-o îndelungată experiență a vieții. Ca urmare, se introduc în unele povestiri implicații de critică a moravurilor, dar în forma actuală fiind elaborată pentru uzul clasei suprapuse, e firesc să întîlnim mai adesea elogiul regelui și al curții. Preeminența elementului superstițios și supranatural, sublinierea vicleniei sau a naivității, senzualitatea uneori lascivă pînă la obscen, credința fatalistă dominantă sînt tot atîtea elemente ce alcătuiesc o adevărată oglindă a vieții intelectuale și morale a societății arabe medievale, redată de cele mai multe ori într-un stil popular și dialectal.

Al treilea monument literar arab îl constituie *Aventurile lui Antar*, marele roman cavaleresc (compus în secolele al VIII-lea — al IX-lea, dar forma actuală datînd din epoca cruciadelor), pe care Lamartine îl punea alături de epopeile lui Homer, Virgiliu și Tasso, și despre care Ernest Renan scria: „Nu știu dacă există în toată istoria civilizației un tablou

mai grațios, mai plăcut, mai însuflețit decît cel al vieții arabe dinaintea islamismului, așa cum apare în admirabilul tip al lui Antar".

Personajul este istoric: Antar a fost un cunoscut luptător al unui trib nomad și în același timp un „poet al deșertului", un rapsod popular care-și cînta iubita, dar de preferință cînta fapte vitejești, în care apare caracterul său deosebit:

„Cei ce m-au văzut în bătălii își vor spune că eu mă mulțumesc să lovesc, dar niciodată nu jefuiesc. Mă arunc bucuros în orice învălmășag, dar în clipa cînd începe împărțirea prăzii eu mă îndepărtez", mărturisește poetul într-o bucată ce figurează în toate antologiile.

Acest luptător și poet (socotit printre primii șapte mari poeți arabi preislamici) a devenit eroul unui roman voluminos (manuscrisul arab umple zece volume), redactat sub forma de azi în secolul al XII-lea. Fiu al unui emir și al unei negrese, eroul învinge prejudecățile privind originea sa și, prin calitățile lui deosebite, devine căpetenia tribului. Un loc important ocupă poeticele fragmente erotice, iar tabloul final al morții eroului a rămas celebru. Este în acest roman un tablou larg al vieții triburilor arabe, iar caracterele personajelor și descrierea luptelor au dat operei calificativul de „Iliada arabilor". Pe lîngă valoarea documentară și cea a stilului, remarcabilă este ideea de bază a cărții: „lupta valorii individului, încarnată în Antar, contra tradiției, prin ceea ce aceasta are mai îngust și mai sterilizant, reprezentată de tatăl său" (G. Rouger).

9. Literatura persană

In epoca reformatorului religios Zoroastru (sau Zarathustra, sec. al VI-lea î.e.n.), triburile iraniene se ocupau cu păstoritul, mai puțin cu agricultura. Credințele lor primitive (cultul naturii, al animalelor totemice și al strămoșilor etc.) sînt redate în *Avesta*. Mai tîrziu, căpeteniile militare își intensifică expedițiile războinice, iar regele, înconjurat de șefii militari, de marii proprietari de turme și de „satrapi" (guvernatori ai regiunilor cucerite), își organizează o curte al cărei fast se va menține și după căderea (sec. VII) sub dominația arabă, turcă (sec. XI) sau mongolă (sec. XIV).

Această curte favorizează dezvoltarea unei literaturi pe gustul societății de tip feudal, în care domină poezia, limitată la cîteva genuri fixe, teatrul e ca inexistent, iar din redusa producție epică ni s-au transmis doar două povestiri (despre *Zarer* și *Ardașir*, sec. VII), din care s-a inspirat parțial și Firdusi. Păstrîndu-și caracterul dominant curtean, poezia persană va arăta o predilecție constantă spre prețiozitate și spre un stil încărcat de tropi.

Primul moment literar persan de importanță mondială este marcat în domeniul epopeii, prin numele lui Firdusi (aproximativ 934—1025).

Opera sa de mare întindere, *Cartea regilor* („Șah-namé") — circa 50 000 de distihuri — este impunătoare prin ampla reconstituire a întregului trecut imaginar și real al poporului persan. „Nu există nici un alt popor cu

o asemenea epopee grandioasă, care să cuprindă toate tradițiile istorice și legendare, începînd cu cele scufundate în ceturile mitului pînă la evenimentele secolului al VII-lea" (Jan Rypka). *Cartea regilor* aduce spiritul feudal persan în forma sa cea mai pură — credința cu care vasalii își slujesc suzeranii, vitejia cavalerească arătată în lupte și mai ales în dueluri, disprețul lor față de moarte, atenția dată iubirii etc. Geografia și etnografia apar aici destul de fanteziste, dar epopeea — care încă de către contemporani a fost considerată carte fundamentală de istorie — rămîne un document istoric prețios asupra faptelor și tradițiilor, precum și asupra condițiilor sociale.

Materia principală a cărții o constituie luptele și duelurile, întrerupte de scene de vînătoare, de ospețe, de petreceri — încît pentru scenele de dragoste rămîne loc relativ puțin, dar scenele de dragoste constituie unele din punctele culminante ale epopeii, de un lirism neîntrecut. De remarcat faptul că femeia nu rămîne pe un plan inferior bărbatului nici prin atenția acordată ei, nici prin eroismul ce i se atribuie. În special însă scenele de război sînt de o forță și de o grandoare incomparabile. Intenția de grandoare îl determină pe poet să-și prezinte eroii (eroul principal Rustam este un gigant) în dimensiuni morale și uneori fizice suprafirești. Concepțiile proprii mediului aristocratic (cinstirea lui Allah, elogierea sultanului, principiul monarhic legitimist, structura formală a epopeii) se întîlnesc aici cu linia poetizării tradițiilor populare, a antiislamismului marcat, a simpatiei arătate răscoalelor țărănești — și dintre aceste două linii cea care predomină este linia progresului și a umanității (Brajinski).

Epopeea a fost cultivată și de un alt mare poet persan, Nizami (aproximativ 1141—1209).

Din cele cinci mari poeme epice ale lui Nizami (în care, față de Firdusi, tematica erotică predomină), locul întîi îl ocupă *Șapte chipuri*, care introduce în tema operei — educația și faptele unui domnitor ideal imaginat de tradițiile țărănești — poveștile de dragoste a șapte prințese. Cu Nizami intrăm într-o epocă în care idealurile cavalerești sînt în declin, pătura negustorilor și meșteșugarilor este în progres, fapte care duc la o accentuare a individualismului și la introducerea regeneratoare a limbii vii, vorbite, populare, în epos. Ceea ce îl caracterizează pe Nizami este claritatea ideilor, forța imaginației, simțul socialului, precizia expresiei, aprofundarea filozofică, atitudinea marcat lirică, fundamentarea psihologică amplă și o tehnică poetică superioară.

Aproximativ aceluiași timp îi aparține un scriitor bine cunoscut întregii lumi civilizate — Omar Khayyam (1021—1122).

Catrenele lui Khayyam, care au entuziasmat (uneori pînă la forme de snobism) pe cititorii din Europa și America datorită unei traduceri engleze de prestigiu (Fitzgerald, 1859), n-au fost apreciate în Persia decît de curînd — desigur din cauza sarcasticelor lor ironii la adresa clerului și chiar a religiei. Omar Khayyam este un liber cugetător și unul din marii oameni de știință ai Orientului. Strălucit matematician, fizician, astronom, medic și filozof, autor a numeroase opere științifice (scrise în arabă), contemporanii și urmașii considerau nedemne de renumele său cele 250 (socotite cvasiautentice) catrene.

Scanned with OKEN Scanner

Una din notele cele mai frecvente ale poeziei lui Khayyam este nota bahică — umbrită însă de o ușoară melancolie:

> Privește! Ascultă! Un trandafir tremură în adierea vîntului. O privighetoare îi cîntă un imn pasionat. Un nor s-a oprit. Să bem! Să uităm că această adiere va scutura trandafirul, va duce cîntecul privighetorii și va risipi norul care ne dă o umbră atît de prețioasă".

Hedonismul poetului deci nu este o atitudine frivolă, ci izvorăște dintr-o dezamăgire, fapt vizibil și într-un alt catren:

> „Culege toate fructele vieții! Aleargă la toate banchetele și alege cupele cele mai mari! Să nu crezi că Dumnezeu ține socoteală de viciile sau de virtuțile noastre".

Savantul Khayyam este — precum se vede aici sau în alte catrene — un necredincios. Scepticismul său însă nu este numai de ordin religios, ci vizează și orgoliul, vanitatea, ambițiile deșarte; iar acest scepticism, agravat de spectacolul nedreptăților vieții, îl duce foarte adeseori la un pesimism profund, notă dominantă, împotriva căreia poetul încearcă să acționeze printr-o atitudine bahică. Pe de altă parte, poetul are un puternic simț al naturii și un limbaj metaforic seducător:

> „Vinul are culoarea rozelor. Poate că vinul nu e sîngele viței, ci al rozelor. Această cupă poate că nu e de cristal, ci de azur sleit. Noaptea poate că nu e decît pleoapa zilei".

Asemenea oaze de seninătate sînt însă puține în opera lui Khayyam. Caracterul general al poeziei sale — scepticismul dus la desperat pesimism — rezultă din conștiința imposibilității la acea dată de schimbare a relațiilor sociale existente (cf. Bolotnikov). „Probabil că Omar Khayyam se sprijinea pe poezia populară, izvorîtă din sentimentul suferinței exploatării și din protestul împotriva rînduielilor lumești, a destinului, a nedreptății, a neputinței religiei. Poate că el însuși a ajutat la formarea acestui protest popular" (Rypka).

O dată cu ocupația mongolă, în care decadența feudală este însoțită de prăbușiri politice și înfrîngeri militare, literatura persană părăsește poema eroică și poezia de curte, pentru a cultiva în schimb lirismul personal și poezia didactică, direcții ilustrate fiecare în parte de cîte un mare poet.

Primul din aceștia este SAADI (aproximativ 1213—1292).

Refuzînd cu demnitate să devină un servil poet de curte și preferînd viața precară, dar liberă și cinstită de derviș rătăcitor, Saadi a fost un purtător de cuvînt al păturii orășenești de meșteșugari și negustori, care în acest timp se consolidează. În capodoperele sale: *Grădina fructelor* („Bustan") și mai ales în *Grădina florilor* („Golestan"), poetul denunță revoltat antagonismul de clasă:

„Unul huzurește, celălalt grijă poartă:
Unul e ferice, altu-i frînt de soartă.
Unu-i în cocioabă, altu-n mîndre case;
Unul e în zdrențe, celalt în mătase.

Unu-ntinde blidul, altu-i bogătan;
Unul duce lipsuri, celalt e tiran.
Unul are avere — pungi de galbeni, mii;
Celalt n-are-o pîine pentru-atîți copii".

Grădina florilor este o suită de povestiri în proză ritmată întrerupte de versuri în care sînt concentrate aforisme, precepte etice sau sfaturi pur practice, precum și considerații, realiste și critice, asupra oamenilor și stărilor de lucruri existente, considerații care transformă această capodoperă într-o admirabilă oglindă a condițiilor sociale ale epocii. Pe lîngă numeroasele elemente autobiografice sincer comunicate, găsim în opera lui Saadi schițate cu caldă simpatie figuri aparținînd diferitelor categorii de oropsiți, precum și figuri de asupritori diferiți, în frunte cu regii despoți. Adeseori, poetul solicită stăpînirea să apere pe negustori și meșteșugari, dar și pe țărani, pe țăranii orașelor și chiar pe robii cumpărați:

„Sclavul tău prea mult nu-l împila,
Nu-i cerni cu bățul inima!
Pînă cînd în spatele-i s-arunci
Snopi de vergi și droaie de porunci?"

Pe un ton de simplitate și naturalețe care i-a ușurat accesul în rîndurile cele mai largi ale poporului, *Grădina florilor,* manual de bază în școli timp de șapte secole, îndrăznește să formuleze chiar amenințări la adresa tiranilor atotputernici:

„Căci furnici unite-n furnicare
Rup și pielea leului cel tare".

Saadi a cîntat de asemenea natura și dragostea în forma gazelului; poetul însă care a dus această specie lirică la perfecțiune a fost Hafiz (?1326—1390).

Deși a fost un timp poet de curte, totuși în poezia lui Hafiz nu întîlnim obișnuitul ton servil curtean. Ceea ce este specific gazelului său (specie lirică scurtă de maximum 15 versuri, de lirism personal direct, cu menționarea obligatorie a numelui poetului în ultimele două versuri) este utilizarea unor imagini aparținînd în mod aparent unei viziuni mistice, fără însă ca fondul său să fie pătruns de un misticism adevărat. Evenimentele și faptele epocii sînt redate prin intermediul metaforei, aplicațiile erotice și bahice ale poetului sînt încadrate într-o alegorie mistică.

Dacă în poezia lui Hafiz apar uneori versuri cu substanță religioasă, acestea sînt urmate imediat de erezii, îndoieli, scepticism și chiar blasfemii. Hafiz atacă pe preoți, pe predicatori, pe credincioși, ironizînd sau chiar satirizînd minciuna lor, formalismul, ipocrizia, lingușirea sau prostia. Se percep în poezia sa tonurile sceptice ale lui Khayyam, fără însă a fi duse pînă la nihilismul și pesimismul acestuia, pentru că Hafiz este un îndrăgostit de viață și de plăcerile ei. Dragostea, prietenia, vinul, bucuria de a trăi, acestea sînt temele poeziei sale. Nimic însă nu este vulgarizat, hedonismul său vizează satisfacții morale: „Așa cum Hafiz e spiritual în vin, e spiritual și în dragoste. Vinul acționează asupra lui ca un excitant moral,

îi determină vibrațiile intense ale sufletului, singurul care reușește să dea la o parte din cînd în cînd vălul tristelor realități ascunse. Dragostea, sub toate formele ei, este drumul unic care duce spre puritate morală" (Lescot).

Caracteristic deci poeziei lui Hafiz este optimismul general, vibrația personală intensă, dorința de eliberare de orice servituți pămîntești sau de ordinul religiei, fără ca în gazelurile sale însă să apară accente realmente dramatice. Poezia lui Hafiz, de multe ori avînd sinceritatea și spontaneitatea unui cîntec, nu este totuși pe linia simplității; ideile conținute sînt exprimate cu o densitate de aforism, într-un mod elegant și într-o limbă bogat împodobită cu tropi — ca în aceste ultime două versuri ale unui cunoscut gazel:

„Nimeni ca Hafiz n-a ridicat vălul de pe obrazul gîndirii,
De cînd ciocul peniței piaptănă pe hîrtie pletele vorbirii..."

10. Literaturile orientale în Romînia

Deși nu se poate vorbi de o școală românească de orientalistică, totuși ne putem mîndri cu orientaliști eruditi, care au dat traduceri făcute după original — ca sanscritologul Simenschi, asirologul Negoiță, arabistul Iosipescu, iranologul Popescu-Ciocănel, ebraistul V. Radu (egiptologia și sinologia dezvoltîndu-se abia în zilele noastre). Dar literaturile orientale au fost mai mult sau mai puțin popularizate la noi nu numai de orientaliști specialiști.

Despre cultura sumero-babiloniană scrie Th. Antonescu încă din 1898 („Convorbiri literare"), pentru ca după trei ani să traducă *Epopeea lui Izbudur* (Ghilgameș). În 1920, I. Mihălcescu publică *Epopeea lui Ghilgameș*, tradusă din germană, cu note și comentarii. În 1935, At. Negoiță publică traducerea după original a *Codului lui Hammurabi*.

Despre civilizația egipteană apar articole în presa noastră încă din 1837, iar o voluminoasă *Mitologie a grecilor, romanilor și egiptenilor* se publică în 1863. Un mic volum (48 p.) de *Basme egiptene* este publicat în 1877, pentru ca peste patru ani literatura egipteană să fie prezentată (alături de alte literaturi orientale) în prima noastră carte de *Literatură universală* (I. Florențiu). Același Th. Antonescu dă (în „Convorbiri literare", 1897) articole și traduceri din literatura egipteană. După contribuțiile — sporadice — ale lui Tocilescu (1902) și Tafrali (1929), abia în zilele noastre se face o difuzare largă și științifică a studiilor de egiptologie.

Literatura ebraică a fost mult mai intens difuzată la noi — dar neștiințific, în scop și sub forma religioasă. *Palia de la Orăștie* (1582) fusese alcătuită și pe bază de texte ebraice, iar *Psalmii* erau citiți încă din versiunea lui Dosoftei. Umaniștii din Transilvania (Joh. Honterus) cultivă araba și ebraica, iar din 1614 se tipărește aici cu caractere ebraice, arabe, siriene etc. Remarcabil moment de umanism literar este *Dicționarul ebraic* în 5 limbi, lucrat la Iași (1660). Din secolul al XVIII-lea ebraica se studiază la institutele teologice, primul manual fiind de altfel tipărit la Alba-Iulia

Scanned with OKEN Scanner

încă în 1698. Începînd din ultimul deceniu al secolului trecut, studiile ebraistice de interes cultural, arheologic, filologic, istoric, literar sînt numeroase. Printre acestea, remarcabile sînt lucrările de *Arheologie biblică* ale lui Tarnavschi (1930) și Halevy (1942), sau de un real interes literar sînt traducerile lui V. Radu și Gala Galaction (a întregii literaturi ebraice — 1939), prelucrarea în versuri a *Cîntării cîntărilor* (C. Moldovanu, 1908) sau psalmul tradus de A. Toma (1954).

Un interes pentru cultura indiană apare în publicistica noastră („Foaia duminicii") încă din 1837, iar în mod special despre *Vede,* din 1846. Studii de popularizare a *Rig-Vedei, Mahabharatei* și *Ramayanei* apar în „Convorbiri literare", în anul 1896, pentru ca în anul următor G. Coșbuc să-și publice cunoscuta sa *Antologie sanscrită,* precum și *Sacontala.* În 1907 apar (în „Convorbiri literare") părți din *Panciatantra,* operă tradusă mai tîrziu integral din limba sanscrită (și începută a fi publicată din 1932) de Th. Simenschi. Același sanscritolog publică într-o broșură un episod din *Mahabharata* (1937). Un volum de *Poezii indiene* (traduse de G. Stratulat) apare în 1915. Numeroase sînt traducerile din Tagore — de la cele făcute după o versiune occidentală (culegerea lui G. Ulieru, 1921) pînă la cele după versiunea în engleză făcută de însuși Tagore (Vl. Bănățeanu).

Mai puțin susținut a fost interesul pentru literatura chineză — deși V. Pogor traduce (în „Convorbiri literare") cîteva *Versuri chinezești* încă în 1882. În afară de două poeme traduse de Gr. N. Lazu (1894), această preocupare se întrerupe, se pare, pînă la traducerile lui Al. T. Stamatiad (1932, publicate în volum în 1933) din Li Po, completate de același în antologia sa mai voluminoasă din 1939 *(Din flautul de jad),* pentru ca în zilele noastre preocuparea să fie reluată în culegerile lui E. Camilar și A. Maniu. Nici una din aceste traduceri însă nu este după original.

Mai slab susținut și mai tîrziu s-a manifestat interesul pentru literatura japoneză. Din această literatură se traduc versuri în 1911 (în revista „Ramuri"), se traduc romane și povestiri încă din 1913, pentru ca o acțiune de popularizare a culturii japoneze să întreprindă, din 1924, V. Timuș, bun cunoscător al limbii japoneze, cu concursul căruia s-au tradus în „Tribuna" cîteva poezii în 1958. Merită menționată aici și antologia de poezie japoneză *Eșarfe de mătase,* alcătuită după texte în limba franceză de Al. T. Stamatiad (1940).

După un prim articol informativ despre *Literatura arăbească* („Curierul românesc", 1829), literatura arabă a fost cunoscută din vechime cititorilor români prin *Halima,* titlu dat culegerii *O mie și una de nopți.* Primul manuscris românesc cunoscut datează din 1783 (după o ediție grecească), traducere revăzută, prelucrată, adnotată și publicată în patru volume în 1835—1838. În 1836, Ion Barac publică la Brașov o traducere după o versiune germană, în 8 volume. Această traducere o republică Em. Gîrleanu (2 vol., 1908), confruntînd-o cu celebra traducere a lui Mardrus, după ce în 1894, Gr. Ralet dăduse o versiune într-un volum după prima versiune apărută într-o limbă europeană (Galland, începutul secolului al XVIII-lea). Dintre prelucrările ulterioare, o mențiune specială merită cele făcute de Liviu Rebreanu și de M. Sadoveanu, precum și cele ale lui E. Camilar.

În privința literaturii persane trebuie amintită în primul rînd contribuția lui T. Cipariu, care a adus din Orient sute de manuscrise persane și arabe (deocamdată nestudiate decît în parte), inclusiv manuscrise cuprinzînd transcrieri vechi ale operelor marilor poeți persani. O atenție specială merită de asemenea cele două volume ale lui Gr. N. Lazu: *451 traduceri libere și imitațiuni de poezii antice și moderne din Orient și Occident* (1894), care — pe lîngă poezii italiene, chineze, ebraice, arabe — cuprind și traduceri din Saadi și 26 de poezii de Hafiz. Un mic volum de traduceri din Nizami este publicat în 1911. În 1906, Gh. Popescu-Ciocănel publică la Ploiești un volum de traduceri libere din Saadi, făcute din limba persană. În fine (după *Catrenele lui Omar Khayyam*, publicate în 1932 de Stamatiad), remarcăm traducerea din Saadi a lui G. Dan (1959), realizată cu concursul unui student iranian din București.

În ultimii ani, orientalistica romînească a căpătat un nou impuls prin secția respectivă din cadrul „Societății de științe istorice și filologice", care publică buletinul „Studia et Acta Orientalia". (Datele de mai sus ne-au fost în majoritate comunicate de tov. M. Guboglu.)

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA GREACĂ

1. Antecedente istorice și tradiții culturale. 2. Epoca homerică. 3. Problema homerică, fondul popular al epopeilor. 4. „Iliada". 5. „Odiseea". 6. Valoarea și semnificația poemelor homerice. 7. Hesiod. 8. Direcțiile liricii grecești. 9. Momentele importante ale prozei. 10. Teoria literară: Aristotel. 11. Satira și fabula. 12. Literatura greacă în Romînia.

1. Antecedente istorice și tradiții culturale

Pe la începutul mileniului al II-lea î.e.n, cînd din nord au început să coboare în peninsula grecească, ocupînd-o, neamuri de ionieni, aheieni și dorieni, în insula Creta era în plină strălucire o civilizație creată de negustori și meșteșugari, locuind în tîrguri și orașe, într-o orînduire politică în care puterea era în mîinile unei aristocrații tribale. Către mijlocul acestui mileniu războinicii aheieni invadează Creta, distrug operele acestei civilizații, dar în același timp îi preiau multe elemente. Divinități feminine, ceremonii religioase, jocuri ceremoniale și profane, spectacole muzicale și coregrafice, motive de artă decorativă vor intra în patrimoniul culturii grecești de mai tîrziu.

Aspectul, de pildă, atît de original al civilizației cretane, și anume gustul concursurilor gimnastice și muzicale ce făceau parte din manifestările prilejuite de marile sărbători, îl vom regăsi dezvoltat în cultura greacă. Scenele figurate în monumentele de artă cretană lasă să se presupună existența unei vieți de curte, în cadrul căreia cîntăreții celebrează faptele războinicilor. Anumite reminiscențe din viața cretană se percep și în detaliile poemelor homerice: palatul cretan al lui Minos, de exemplu, cu sălile somptuoase și cu grădinile sale bogate pare a fi servit de model palatului imaginar al lui Alcinous. La baza primelor manifestări ale culturii grecești — printre care sînt și poemele homerice — stă o bogată tradiție culturală, creată în urma intenselor legături stabilite din cele mai vechi timpuri între popoarele din jurul bazinului răsăritean al Mediteranei. De aceea, formula „miracolului grec", lansată de critica literară burgheză pentru calificarea primelor capodopere ale culturii grecești, este falsă, pentru că este anistorică.

Scanned with OKEN Scanner

2. Epoca homerică

Poemele homerice dau indicații de primă importanță asupra formelor celor mai vechi de organizare social-politică a grecilor, începînd de la forma comunității de trib și pînă la „polis".

Societatea grecească era organizată la început în ginți, fratrii, triburi și neamuri. Orînduirea gentilică era caracterizată printr-un regim democratic: „nu exista încă o autoritate publică, separată de popor, care să-i poată fi opusă" — precizează Engels [1]. În acest regim, asupra problemelor comunității decide adunarea poporului sau adunarea bătrînilor — fapt atestat în *Iliada* (II, 52—53, 94—101) sau în *Odiseea* (II, 8—11, 14—16). În timp de război, ginții își aleg un „basileu", conducător militar cu drepturi determinate și limitate — al cărui tip homeric este bătrînul Nestor.

Dar dezvoltarea forțelor de producție are drept consecință diviziunea progresivă a muncii, formarea unui grup de conducători militari și separarea lor treptată de masa comunității. Ginta patriarhală intră în faza de descompunere și începe faza „democrației militare", cu apariția unei aristocrații militare și a proprietății private a acesteia asupra pămîntului și vitelor, aristocrație care obține privilegii speciale și bogății — situație specificată în *Iliada* (XII, 307—311 ; II, 225—231 ; XVIII, 541 etc.).

Munca agricolă este grea, dar nu disprețuită ; Ulise ține să-și arate iscusința nu numai în lupte, ci și în munci agricole. În schimb, basileii încep să se preocupe tot mai mult nu de război, ci de comerț. Apoi, basileul — la început conducător asistat de adunarea poporului — devine conducător unic, manifestînd aplicații spre tiranie, iar prerogativele adunării bătrînilor sînt păstrate doar formal. Un asemenea basileu vorbește astfel în *Odiseea* (VIII) :

„Voi, sfetnici și fruntași ai țării mele,
Luați aminte tot ce vă voi spune,
Să știți care mi-e voia și porunca!"

Nu numai organizarea politică ci și evoluția condițiilor economice și sociale este reflectată în poemele homerice.

Astfel sînt indicațiile privind practicile comerciale înainte de apariția monedei, schimbul primitiv în natură sau schimbul pe baza evaluării în capete de animale (*Iliada*, VII, 470—2 ; VI, 234—6). În *Odiseea* (XVIII) vedem că, în urma concentrării pămîntului în mîinile aristocrației militare, poporul ajunge în sărăcie :

„Nu se poate
Să înfrînez și să ascund în minte
Cumplita foame blestemată, care
Amar mai chinuiește biata lume,
Că pentru ea corăbii se-narmează
Și mări străbat, și-aduc nenorocire".

[1] F. Engels, *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, în K. Marx — F. Engels, *Opere alese*, vol. II, București, E.S.P.L.P., 1955, p. 280.

Totodată, într-o perioadă ulterioară (reflectată în *Odiseea,* XV și XVIII), țăranii migrează la orașe, devin meșteșugari sau zilieri. Totodată, cerșetoria și vagabondajul sporesc.

Destrămarea orînduirii gentilice a grecilor, formarea proprietății private, apariția claselor și a statului sînt legate de apariția sclavajului. Vedem din poemele homerice atît sclavia domestică, prima etapă a muncii sclavagiste (alături de sclavii lor, Nausica spală rufe, Penelopa țese, Ulise ară), cît și cea de-a doua, cînd sclavul devine o simplă unealtă. Raporturile patriarhale de la început dintre stăpîni și sclavi (cînd aceștia locuiesc, lucrează, mănîncă și dorm împreună: *Odiseea,* XVI) încep să dispară, deosebirile dintre sclavi și oamenii liberi se accentuează tot mai mult. Conflictele se declară nu numai între sclavi și proprietarii lor, ci și între popor și basilei. Sentimentele poporului, ale ostașilor de rînd față de basilei sînt exprimate de pildă în cuvintele de revoltă pe care Tersit le adresează basileului Agamemnon *(Iliada,* II, 218 și urm.):

„Ce tot te jălui și ce vrei, născutule tu din Atreus?
Corturi ai pline de-aramă și ai tu la tine prin corturi
Multe și-alese femei, care noi ți le dăm după pradă
Ție-naintea oricui, dacă noi cucerim o cetate.
Ori mai duci lipsă de aur, comoara cu care te-mbie
Vr-un bogătaș de la Troia, voind să-și răscumpere fiul
Care în lanțuri de mine-i adus sau de altul de-ai noștri?
Ori îți mai trebuie vreo tinerică s-o ții pentru tine
Colea deoparte, s-o tot drăgostești? — Dar nu se cuvine
Tu, căpitanul, să-i duci pe bieții ahei la pieire.
Oameni molii și de-ocară! Muieri, nu bărbați din Ahaia!“

Cea de-a treia fază a societății homerice aduce procesul de descompunere a democrației militare. Se consolidează proprietatea privată și munca sclavagistă, iar pentru menținerea acestora, în mai multe părți din Grecia ia naștere statul sclavagist, sub forma de oraș-cetate, „polis“, — formă favorizată și de extinderea comerțului maritim, și de perfecționarea armelor, și de relieful muntos al țării. Dezvoltarea meșteșugurilor independente a dus la intensificarea schimburilor comerciale și, prin aceasta, la accentuarea diferențierii sociale.

„Cea mai deplină înflorire a treptei de sus a barbariei ne este înfățișată în poemele lui Homer, mai ales în *Iliada* — scrie Engels [1]. Sculele de fier perfecționate, foalele, moara de mînă, roata olarilor, prepararea untdelemnului și a vinului, un stadiu înaintat de prelucrare a metalelor mergînd pînă la meșteșugul artistic, căruța și carul de război, construirea corăbiilor din grinzi și scînduri, începuturile arhitecturii ca artă, orașele împrejmuite cu ziduri, turnuri și crenele, epopeea homerică și întreaga mitologie — iată moștenirile principale pe care grecii le-au adus cu ei din barbarie în civilizație“.

Religia grecilor este în foarte strînsă legătură cu creația folclorică, dogmele ei nu capătă formularea rigidă a celor creștine de pildă, iar

[1] F. Engels, *Originea familiei, a proprietății private și a statului,* în K. Marx — F. Engels, *Opere alese,* vol. II, București, E.S.P.L.P., 1955, p. 202.

imaginația populară a creat în cadrul acestei viziuni religioase o lume de zei asemănători oamenilor. Această umanizare progresivă a mitologiei — s-ar putea spune chiar laicizare — a dat religiei grecești un caracter poetic deosebit, constituind-o într-o inepuizabilă sursă de inspirație pentru poeți și artiști, atît pentru cei antici cît și pentru cei moderni. De aceea, Marx avea dreptate să afirme că mitologia greacă este „nu numai arsenalul artei grecești, ci și terenul ei" [1].

3. Problema homerică, fondul popular al epopeilor

Discuțiile în jurul poemelor homerice și al autorului lor au început încă din antichitate, continuîndu-se mai bine de două mii de ani, pentru ca astăzi să se ajungă la anumite concluzii în general acceptate.

Poemele eroice s-au format din cîntece populare foarte vechi, din legende mitologice și povestiri despre eroi. Unele cîntece eroice relatau evenimente reale, adăugîndu-li-se și descrieri de lupte și de călătorii. Printre aceste evenimente reale figurează și momente din luptele duse de aheieni împotriva bogatului oraș-cetate Ilion (Troia), important centru comercial de pe coasta apuseană a Asiei Mici. N-a fost un singur „război troian"; în primele două decade ale secolului al XII-lea, Troia a fost de unsprezece ori distrusă și tot de atîtea ori reclădită. Dar, chiar și în cîntecele „ciclului troian" au fost amestecate amintiri ale unor evenimente anterioare și imagini ale unui mod de viață de dinaintea venirii aheienilor în peninsulă.

Aceste cîntece populare cu caracter epic-eroic circulau în masa poporului, transmise fiind din loc în loc și din generație în generație de cîntăreți ambulanți, „rapsozii".

O dată cu constituirea unei clase aristocratice, această masă de cîntece populare a fost utilizată de „aezi", cîntăreți de curte care prelucrează materialul epic în compoziții ample, unitare, armonios organizate, pe care le recită cu acompaniament de instrumente în fața curților aristocratice. Din considerente de ordin artistic, în aceste compilații ale materialului popular aezii au exagerat sau au actualizat unele fapte povestite, iar pe altele, dimpotrivă, le-au diminuat sau le-au arhaizat. În același timp, din considerente determinate de concepțiile, idealurile, gusturile clasei aristocrate la curțile cărora erau recitate poemele în noua lor formă, aezii au acomodat detaliile sau aprecierea faptelor povestite potrivit exigențelor și opticii aristocratice. De aceea, de pildă, episodul ostașului revoltat Tersit va apărea în epopee aspru blamat pentru îndrăzneala acestui „flecar", cum este numit Tersit.

Fondul popular însă al poemelor homerice rămîne evident. Ele reflectă complexitatea vieții poporului grec, obiceiurile și credințele lui, sentimentele și concepțiile sale de viață, eforturile și luptele sale pentru dreptate și prosperitate, — totul exprimat cu simplitate, sobrietate și profun-

[1] K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, E.S.P.L.P., 1954, p. 238.

imaginația populară a creat în cadrul acestei viziuni religioase o lume de zei asemănători oamenilor. Această umanizare progresivă a mitologiei — s-ar putea spune chiar laicizare — a dat religiei grecești un caracter poetic deosebit, constituind-o într-o inepuizabilă sursă de inspirație pentru poeți și artiști, atît pentru cei antici cît și pentru cei moderni. De aceea, Marx avea dreptate să afirme că mitologia greacă este „nu numai arsenalul artei grecești, ci și terenul ei“ [1].

3. Problema homerică, fondul popular al epopeilor

Discuțiile în jurul poemelor homerice și al autorului lor au început încă din antichitate, continuîndu-se mai bine de două mii de ani, pentru ca astăzi să se ajungă la anumite concluzii în general acceptate.

Poemele eroice s-au format din cîntece populare foarte vechi, din legende mitologice și povestiri despre eroi. Unele cîntece eroice relatau evenimente reale, adăugîndu-li-se și descrieri de lupte și de călătorii. Printre aceste evenimente reale figurează și momente din luptele duse de aheieni împotriva bogatului oraș-cetate Ilion (Troia), important centru comercial de pe coasta apuseană a Asiei Mici. N-a fost un singur „război troian“; în primele două decade ale secolului al XII-lea, Troia a fost de unsprezece ori distrusă și tot de atîtea ori reclădită. Dar, chiar și în cîntecele „ciclului troian“ au fost amestecate amintiri ale unor evenimente anterioare și imagini ale unui mod de viață de dinaintea venirii aheienilor în peninsulă.

Aceste cîntece populare cu caracter epic-eroic circulau în masa poporului, transmise fiind din loc în loc și din generație în generație de cîntăreți ambulanți, „rapsozii“.

O dată cu constituirea unei clase aristocratice, această masă de cîntece populare a fost utilizată de „aezi“, cîntăreți de curte care prelucrează materialul epic în compoziții ample, unitare, armonios organizate, pe care le recită cu acompaniament de instrumente în fața curților aristocratice. Din considerente de ordin artistic, în aceste compilații ale materialului popular aezii au exagerat sau au actualizat unele fapte povestite, iar pe altele, dimpotrivă, le-au diminuat sau le-au arhaizat. În același timp, din considerente determinate de concepțiile, idealurile, gusturile clasei aristocrate la curțile cărora erau recitate poemele în noua lor formă, aezii au acomodat detaliile sau aprecierea faptelor povestite potrivit exigențelor și opticii aristocratice. De aceea, de pildă, episodul ostașului revoltat Tersit va apărea în epopee aspru blamat pentru îndrăzneala acestui „flecar“, cum este numit Tersit.

Fondul popular însă al poemelor homerice rămîne evident. Ele reflectă complexitatea vieții poporului grec, obiceiurile și credințele lui, sentimentele și concepțiile sale de viață, eforturile și luptele sale pentru dreptate și prosperitate, — totul exprimat cu simplitate, sobrietate și profun-

[1] K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, E.S.P.L.P., 1954, p. 238.

zime, încît, în afară de înalta lor valoare artistică, aceste poeme constituie și cel mai autentic, mai amplu și mai prețios documentar asupra vieții, materiale și spirituale, a poporului grec din cele mai vechi timpuri.

Desigur că, începînd din secolul al IX-lea î.e.n., au existat mai multe asemenea ample compoziții epopeice. Ni s-au păstrat însă numai două din acest secol, datorate aedului HOMER, despre viața căruia însă nu știm aproape nimic sigur.

Mai tîrziu s-au exprimat îndoieli asupra existenței reale a lui Homer, asupra elaborării epopeilor de către un singur poet, apoi asupra faptului că Homer ar fi autorul ambelor epopei, *Iliada* și *Odiseea*. Astăzi, aceste îndoieli au fost părăsite de marea majoritate a specialiștilor respectivi, căci perfect armonioasa compoziție logică și artistică a epopeilor presupune elaborarea de către un singur geniu poetic, iar diferența generală dintre ele este explicabilă prin deosebirea impusă de subiectele lor diferite, de stadiile de civilizație și sferele de preocupări pe care ele le oglindesc, precum și de geniul poetului, care a știut ca — potrivit subiectului respectiv — în prima epopee să insiste asupra arhaizării detaliilor de viață materială, concepțiilor, stilului, iar în a doua să le actualizeze, să le modernizeze.

4. „Iliada"

Rivalitatea economică dintre triburile aheiene și cele eoliene din ținutul Troadei a provocat îndelungatul război troian. Un episod (pe jumătate istoric, pe jumătate legendar) din acest război stă la baza *Iliadei*. Limitarea la un singur episod semnificativ lipsește epopeea de posibilitatea de a da o reprezentare amplă a acestui război, în schimb dă mai multă intensitate acțiunii și un caracter dramatic de mare efect întregii narațiuni astfel concentrate.

In al zecelea an al războiului intervine cearta dintre comandantul suprem Agamemnon și basileul Ahile. Acesta din urmă, — eroul principal al poemului — se retrage din luptă pînă cînd Agamemnon îi va da satisfacție. Retragerea lui Ahile și a oastei sale are consecințe dezastruoase pentru abeieni. Comandanții rămași, oricît ar fi ei de viteji (cum sînt Aiax sau Diomede), nu pot face față situației create de atacul troienilor, conduși de Hector, fiul regelui Troiei, Priam. Ahile (figură care, prezent sau absent de pe scenă, domină tot timpul evenimentele și le determină evoluția) urmărește îndurerat de la distanță înfrîngerile aheienilor săi, dar nu poate interveni, legat fiind de jurămîntul ce-l făcuse. Îl trimite însă în luptă pe bunul său prieten Patrocle, care îi respinge pe troieni, dar cade ucis de Hector. Moartea iubitului său prieten îl duce pe Ahile la disperatul gînd al sinuciderii. Durerea pierderii prietenului și perspectiva dezastrului a lor săi însă îi dă puterea de a uita jignirea adusă de Agamemnon. Intră în luptă, îl ucide pe Hector sub privirile soției acestuia, Andromaca, și îl înmormîntează pe Patrocle. În timpul nopții, Priam, regele Troiei, vine să-i ceară trupul fiului său Hector. Ahile, mișcat, i-l dă, și epopea se încheie cu funeraliile eroului troian.

Iliada este poemul care elogiază tinerețea, curajul, forța, onoarea și gloria, — virtuțile supreme spre care aspira grecul epocii homerice. Dar pe lîngă aceste valori, sentimentul de demnitate umană, de prietenie sau

spiritul de sacrificiu sînt de asemenea insistent prezentate, în opoziție cu orgoliul și cupiditatea conducătorilor militari, cu egoismul, trufia și uneori lașitatea acestora.

Unitatea fundamentală artistică și de interes a epopeii este dată de tema operei, enunțată chiar în primele două versuri de invocație cu care începe poemul:

„Cîntă, zeiță, mînia ce-aprinse pe Ahil Peleianul,
Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse".

Epopeea este construită pe acest motiv central și întreaga acțiune se desfășoară în funcție de acest fapt de ordin moral. Mînia lui Ahile este ideea dominantă a poemului și întreaga acțiune a *Iliadei* arată cum se naște, cum evoluează, ce consecințe provoacă, cum se stinge și ce urmări are potolirea acestui sentiment. Epopeea deci nu este o simplă povestire a unor fapte războinice, ci acestea sînt subordonate unei situații morale. Acesta este un prim caracter umanist al său. „Pe fondul însîngerat al luptelor intermitente, ceea ce se desprinde din paginile inspirate e drama unui destin individual amplificată pînă la proporțiile dramei omenești îndeobște" (D. M. Pippidi).

Această idee morală ordonează întreaga narațiune, determină arhitectura poemului și totodată ritmul povestirii. Există însă în cadrul acestei unități o mare varietate — de episoade, de sentimente, de alternanță între planurile real și imaginar, și chiar de stil. Măreția alternează cu simplitatea, scenele de cruzime cu cele de duioșie, realismul cel mai aspru cu elementele miraculoase. După lungi scene de luptă și de masacru, imaginația cititorului se odihnește contemplînd un mic tablou din natură, plastic evocat, sau asupra amplelor descrieri ale unor obiceiuri, ca în scena funeraliilor lui Patrocle. Altă dată, după scene zugrăvind ororile războiului urmează scene ca cea a vizitei lui Nestor la Ecuba sau altele de caldă umanitate, cum sînt cele în care apare părintele Priam sau soția Andromaca. Această nesfîrșită varietate odihnește atenția și reîmprospătează mereu interesul lecturii.

Homer are o viziune netă și clară a oamenilor și faptelor. Nimic esențial nu scapă poetului, iar faptele sînt simplificate pînă la liniile principale. Nici un poet al lumii nu l-a depășit pe Homer în forța artistică de individualizare a personajelor și de zugrăvire a vieții sociale, neglijînd tot ce este amănunt inutil. Acest fapt dă pregnanță, concizione și forță *Iliadei*. Homer manifestă și o imaginație puternică, și o sensibilitate profundă, dar în primul rînd o perfectă stăpînire de sine, un simț al măsurii și o luciditate desăvîrșită, care — cu toată înțelegerea arătată și aspectelor vieții intime a omului — nu-i îngăduie să se lase condus de un impuls sentimental, ci numai de gîndire. Acest fapt conferă capodoperei sale calitățile de echilibrată construcție rațională, obiectivitate în atitudine, realism în redarea vieții sau oamenilor și impersonalitate, în sensul că poetul nu vorbește niciodată despre el și nu intervine cu aprecieri ostentative, subiective.

Prima impresie pe care o lasă cititorului lectura *Iliadei* este grandoarea. Nu e vorba de aerul solemn al poemei, creat de fraza pompoasă, de arhaisme cu caracter nobil, de expresii rare, de formule convenționale, ci

de grandoarea autentică, rezultînd din faptul că poetul își plasează eroii în perspectiva unui ideal moral, idealul de bărbăție, forță, glorie etc., caracteristic epocii. Totuși, această grandoare nu este monotonă, pentru că nu este continuă: Homer, care are o adîncă înțelegere și pentru slăbiciunile omenești, le notează adesea. Eroii cei mai viteji (Diomede, Aiax etc.) își au momentele lor de ezitare, uneori le este frică, alteori chiar vor să fugă de pe cîmpul de luptă. Observarea acestor aspecte de slăbiciune în ansamblul unei acțiuni eminamente eroice contribuie la creația cadrului general de realism uman — una din marile calități ale capodoperei homerice.

Același realism apare în forța descriptivă a scenelor de mase. Astfel, este transcrisă spaima troienilor în retragere, urmăriți de aheieni, într-un pasaj care se încheie cu o foarte sugestivă comparație (XI, 172—7):

„Tot mai fugeau ei pe cîmp întocmai cum fuge-o cireadă
Care se-mprăștie toată cînd noaptea se furișă leul;
Dar cîte o vită rămasă-napoi își găsește pieirea:
Fiara-i sfîșie grumazul cu zdravenii colți și pe urmă
Sîngele-i soarbe și-nfulecă toate ale ei măruntaie;
Tocmai așa-i urmărea pe troieni și Atrid Agamemnon".

Descrierea homerică în *Iliada* este esențialmente narativă, scurtă, precisă, viguroasă. Dar și aici se manifestă tactul compozițional al poetului și umana sa sensibilitate. De aceea, adeseori scenele de masacru sînt întrerupte de momente de emoționantă sensibilitate. Astfel este momentul morții troianului Ifidamas (XI, 240—6), cînd Agamemnon:

„Sabia-n ceafă-i înfige și curmă tăria dintr-însul,
Cade pe loc Ifidamas, somn greu ca de plumb îl cuprinde.
Bietul, pe ai săi străjuind și departe fiind de femeia
Cea legiuită,-nainte ca el mulțumirea să-i vadă
Pentru bogata lui zestre ce-i dete, o sută de tauri,
Și-i jurui înc-o mie de oi și de capre din turme
Nenumărate ce-avea la pășuni. Îl ucise Agamemnon..."

Prin aceasta, Homer, asociind inspirației eroice vibrațiile cele mai intime ale inimii omenești, fundamentează o condiție ce va fi respectată de-a lungul veacurilor de poemul eroic european.

Potrivit concepțiilor timpului, viața omenească este rînduită de voința zeilor. În poemele homerice, zeii apar des, așa cum i-au creat imaginația poporului: asemenea oamenilor, cu pasiuni și patimi, cu intrigi și certuri, cu dorințe de răzbunare și cu aventuri galante, iubind onorurile, bogăția, ospețele și alte plăceri. Prezența lor însă în *Iliada*, precum și felul în care ei apar aici au importante consecințe de ordin artistic. Zeii apar în postura de zei naționali, legați de interesele poporului grec, fapt care dă gravitate luptelor acestui popor. Apoi, ei se amestecă tot timpul printre personajele umane, se asociază intereselor eroilor sau îi persecută, ceea ce dă eroilor un aer de măreție, proiectat asupra lor de însăși măreția divinităților respective. Împărțiți fiind, în fine, între ei în două tabere distincte, prezența și acțiunile zeilor — dublînd oarecum acțiunile celor două tabere omenești — înalță înseși luptele dintre aheieni și troieni pe un plan aproape de solemnitate.

Scanned with OKEN Scanner

Un mare merit al lui Homer, apreciat încă de Aristotel, este deosebita sa capacitate de a crea personaje care comunică imediat cititorului senzația de viață. Fiecare personaj devine o individualitate puternic reliefată, dar nu numai prin evidențierea trăsăturii dominante de caracter, ci și prin redarea complexă a caracterului său. Această forță de individualizare este cu atît mai demnă de remarcat cu cît majoritatea eroilor sînt luptători curajoși — trăsătură generală pe care poetul știe s-o nuanțeze : Aiax duce curajul pînă la încăpățînare ; Diomede este un curajos entuziast (Homer îl compară cu un torent de primăvară), îndrăznind să lupte chiar cu zeii ; Hector reprezintă eroul ideal, curajul dublat de o noblețe sufletească și de devotament pentru ai săi ; Ahile este însăși personificarea tinereții eroice, în stare de cruzime ca și de cea mai gingașă duioșie. În prezența nenorocitului părinte doborît de durerea morții fiului său, în prezența lui Priam care îi sărută mîna, cerîndu-i trupul lui Hector, Ahile este neașteptat de sensibil (XXIV, v. 495—501) :

„Teme-te, Ahile, de zei, și de mine te-ndură, amintindu-ți
C-ai și tu tată bătrîn. Ba eu sînt mai vrednic de milă,
M-am biruit, și făcut-am ce n-a făcut nimeni pe lume,
Mîna ce crud îmi ucise feciorul am dus-o la gură.
Zise, și-un dor de părinte și-o jale-i stîrni lui Ahile :
El pe moșneag apucîndu-l de mînă domol îl împinse
Și se porniră pe plîns amîndoi...“

Aceste personaje, ca și multe altele din poem, erau desigur caracterizate și în cîntecele pe care Homer le-a folosit la alcătuirea epopeii sale — dar numai prin indicații extrem de sumare, reduse la o simplă formulă („bătrînul Nestor“, „iscusitul Ulise“, „Ahile cel iute de picior“ etc.). Homer însă le-a dezvoltat caracterul, dîndu-le realitate artistică.

Totuși, Homer nu întîrzie să-și portretizeze descriptiv, declarativ, personajele. Nu vom întîlni în *Iliada* o pagină dedicată unui „portret“. Caracterele eroilor se constituie însă progresiv, prin notații asupra originii sau trecutului lor, prin aluziile sau referințele altor personaje, prin natura faptelor lor sau prin ideile și forma de exprimare a discursurilor lor.

Aceste discursuri nu au exclusiv rol de simplu ornament al narațiunii, căci cei ce vorbesc nu țin să demonstreze logic ceea ce vor să exprime, nu țin să combată argumente sau să aducă contraargumente, ci țin să-și impună voința. Nu argumente vor ei să impună, ci autoritatea lor personală. Scurte, hotărîte, neglijînd demonstrația, aceste discursuri capătă valoare artistică prin pasiunea cu care personajele afirmă ceea ce afirmă, — în felul acesta ele contribuind la completarea portretului moral al personajului, la o intensificare mai dramatică a conflictelor și la o stabilire mai clară, mai precisă, mai patetică a pozițiilor lor.

Stilul de mare varietate și suplețe al *Iliadei* este adaptat diferitelor situații. Potrivit momentelor narațiunii, stilul este pompos sau simplu, amplu sau concis, duios sau nervos, dur sau gingaș. Cu totul remarcabilă este comparația homerică. Această comparație are un caracter descriptiv. La Homer, funcția comparației este aceea de a plasticiza o idee, un fapt, o

situație, un sentiment, dar aceasta se realizează printr-o neobișnuită amploare dată primului termen al comparației. Un exemplu:

„Cum în coclaur de munte un vier neînfrînt și sălbatec,
E încolțit de un leu și se-nhață amîndoi cu dîrzie
Pentru prearărul izvor din care ei vor să se-adape,
Pînă ce leul răstoarnă mistrețul ce grohăie-ntr-una,
Tocmai așa pe viteaz, după atîtea isprăvi ce făcuse,
L-a prăbușit la pămînt priamidul, cu arma răzbindu-l".

În primul termen al comparației descriptive Homer schițează o imagine din lumea animalelor, o scenă de vînătoare, un episod de viață cîmpenească, sau, cu o finețe de mare efect poetic, un aspect din natură:

„Ca o mlădiță de verde măslin care-i bine-ngrijită,
Singură-n loc osebit, unde șuruie ape destule,
Și legănată de line-adieri de tot felul se-nalță
Mîndră,-mbrăcată-n podoaba ei verde și-n florile-i albe;
Dar de năpraznă venind viforniță înfricoșată,
Din rădăcină o smulge pe loc și-o culcă pe glie;
Astfel doboară Atrid pe Euforb..."

5. „Odiseea"

Dacă *Iliada* este epopeea timpurilor eroice vechi, de invazii și cuceriri, *Odiseea* este epopeea unei epoci mai noi, care începe să se afirme prin secolul al IX-lea, caracterizată prin perfecționarea navigației și desfășurarea comerțului maritim al grecilor.

La această dată grecii au învățat meșteșugul construirii corăbiilor de la cretani. Clasa nou formată — a conducătorilor militari, a proprietarilor de pămînturi și de sclavi — va susține comerțul maritim, în vederea găsirii de noi pămînturi, de metale necesare armelor și uneltelor, sau de articole de lux — aur, mirodenii, țesături scumpe. Vîslașii erau recrutați dintre sclavi, dar și dintre țăranii sărăciți, fenomenul sărăcirii poporului fiind în repetate rînduri consemnat în capodopera acestei perioade.

Intr-un anumit sens, *Odiseea* este istoria poetică a cuceririi mărilor de către greci. Este o continuare și o completare a *Iliadei*, pe care însă nu o egalează nici în valoare morală, nici în forță dramatică.

După terminarea războiului troian, Ulise-Odiseu, persecutat de zeul mărilor, rătăcește pe mări fără să izbutească să ajungă acasă, în Itaca. In timp ce, acolo, soția sa Penelopa îl așteaptă asaltată de pețitori, iar fiul său Telemac caută să afle vești despre el, Ulise părăsește insula nimfei Calipso. Pe drum, o furtună îl aruncă pe insula feacilor. La curtea regelui acestora, foarte bine primit, eroul își povestește aventurile. Cu ajutorul lor ajunge în Itaca, fără să fie recunoscut decît într-un tîrziu — și după mai multe dovezi — de Penelopa. Cu ajutorul lui Telemac îi învinge pe pețitori și își reia regatul.

In locul învolburatei încleștări războinice a unui neam întreg, din *Iliada*, în *Odiseea* găsim drama familială a navigatorului rătăcit. În prima

epopee vedem desfășurarea amplă a unei imense forțe eroice, în care sînt angajate numeroase figuri de prim plan, în timp ce în a doua atenția cititorului este sedusă de narațiuni fantastice plasate într-un cadru de poveste și absorbită aproape exclusiv de figura lui Ulise.

Personificare a dorinței grecilor de a cunoaște și stăpîni pămînturi noi, Ulise este animat de o pasiune mai puțin tumultuoasă decît Ahile. Pînă în cele din urmă reușește să-și realizeze dorința pentru că este curajos și îndemînatic, tenace și abil, chiar șiret cînd e nevoie. Reprezentînd pentru oamenii epocii sale idealul omului practic și activ, Ulise reușește, întruchipînd astfel însuși triumful rațiunii și al perseverenței, triumful omului. Aceasta face ca ansamblul de fapte petrecute în jurul său (fapte care nu au în ele însele nimic grandios-uman) să se ridice, deși sînt fapte uneori mărunte, strict intime, de fiecare zi, pînă la nivelul măreției epice. Aceasta face, de asemenea, ca Ulise să capete o înaltă valoare morală și poetică ; să capete — singurul personaj din întregul poem — o adevărată grandoare epică. Alături de el, Penelopa este realizată ca o eroină de frumusețe lirică, duios simbol al fidelității conjugale.

Ca și cealaltă epopee homerică, *Odiseea* este construită pe motivul unei situații morale : dorul de casă al pribeagului urgisit. Structura poemului însă, natura personajelor, a acțiunii, a conflictelor, a stilului, totul deosebește cele două epopei. Caracterizînd cele două poeme homerice, autorul anonim al *Tratatului despre sublim* (sec. I e.n.) remarcă :

„In *Odiseea* am putea să-l comparăm pe Homer cu soarele la asfințit care își păstrează măreția, dar e fără putere. Într-adevăr, el nu mai păstrează un ton la fel cu cel din poemul despre Ilion, nici înălțimea de stil mereu susținută și fără căderi, nici aceeași mulțime de pasiuni, nici vioiciunea și vigoarea ca în discursurile care îndeamnă la fapte, nici bogăția de imagini luate din lumea lucrurilor adevărate ; în *Odiseea* totul reducîndu-se la basm și la povestirea unor lucruri de necrezut, vedem că măreția scade, întocmai cum oceanul se retrage în sine și-și lasă țărmurile goale".

Momentele acțiunii din *Odiseea* sînt mai puțin strîns legate între ele decît erau în *Iliada*. De asemenea, sînt mai puțin reprezentative pentru aspectele mari, grave, decisive ale existenței omenești, ceea ce înseamnă că însăși valoarea și semnificația lor morală se situează pe un plan mai jos. In fine, aceste momente ale acțiunii au o densitate mai redusă. Cele 15 000 de versuri ale *Iliadei* povestesc fapte petrecute într-un spațiu de timp de aproximativ 5 zile și ritmul acțiunii este grăbit, — cîtă vreme cele 12 000 de versuri ale *Odiseei* relatează, într-un ritm degajat și chiar lent, evenimente petrecute de-a lungul a 30 de zile, fără să mai socotim povestirea episoadelor petrecute mai înainte.

Odiseea nu atinge nivelul *Iliadei* nici prin varietatea episoadelor, sentimentelor sau tonului. In special în a doua parte a poemului nu vom găsi acea continuă alternanță de scene, ton, etc. din prima epopee homerică. In general, momentele de intens dramatism pe care le-am găsit în *Iliada* sînt mult mai rare aici. Reprezentarea unei acțiuni este de obicei înlocuită în *Odiseea* prin povestirea de către un personaj a acțiunii respective.

Scanned with OKEN Scanner

Odiseea este inferioară *Iliadei* nu numai sub raportul dramatismului, ci și al măreției epice. Scenele de amploare, scenele puternice sînt mult mai rare aici. Doar două scene — descrierea furtunii din cîntul V și masacrul pețitorilor din cîntul XXII — au o măreție comparabilă celei a primului poem homeric. Dar, chiar în scena furtunii, poetul nu este preocupat de zugrăvirea spectacolului mării biciuite de dezlănțuirea stihiilor, cît de analiza detaliată și cu gradații subtile a stărilor sufletești prin care trece naufragiatul Ulise.

Această preocupare însă de stăruitoare și subtilă analiză psihologică lipsește în *Iliada*. Și această notă nu este singurul lucru nou pe care îl aduce a doua poemă homerică.

Diversele părți ale *Odiseei* nu se contopesc într-un tot armonios ca în *Iliada*, în schimb povestirea este condusă în mod desăvîrșit, iar interesul dramatic al acestei povestiri crește într-un ritm progresiv. De asemenea, nu s-ar putea spune că *Odiseea* este lipsită de grandoare — dar această grandoare este mai calmă și mai uniformă decît în primul poem, plasîndu-se în planul imaginarului.

Valoarea artistică a *Odiseei* este de alt ordin decît aceea a *Iliadei*. Dintru început, Homer nu pare că ține să istorisească fapte petrecute realmente. Intenția lui pare a fi acum să stîrnească mai degrabă curiozitatea cititorului decît să-i provoace emoția admirației marilor idealuri umane. Dintru început, el își consideră subiectul celei de-a doua epopei ca fiind o simplă materie de poveste. *Odiseea* — mai ales în cînturile în care Ulise își povestește aventurile — deschide drum larg fanteziei. Decorul vast al mării nesfîrșite, noutatea și pitorescul ținuturilor descrise, farmecul pe care îl exercită necunoscutul — totul e de natură a seduce imaginația cititorului. Viziuni fantastice, cu ciclopi antropofagi, cu sirene primejdioase, cu monștri marini, cu sinistra împărăție a morților, pe de altă parte insule cu nimfe, țări cu oameni fericiți, cetăți cu ospețe, cîntece și dansuri — toate acestea transpun subiectul în planul basmului. Sub acest raport, *Odiseea* pune din plin la contribuție imensul material de mituri, povestiri, legende și tradiții create de imaginația vechilor popoare de pe țărmurile răsăritene ale Mediteranei.

Elementele miraculoase abundă la tot pasul. Trebuie remarcat însă că, adeseori, ființele miraculoase sînt tratate în lumina adevărului uman. Un exemplu ni-l oferă ciclopul Polifem, care, ca născocire a fanteziei, impresionează imaginația cititorului ; în același timp însă, prin reacțiile sale umane cu care îl înzestrează poetul, ciclopul reține interesul lectorului întocmai ca un personaj pur uman.

O altă remarcabilă notă diferențială a *Odiseei* se referă la prezența zeităților. Același cunoscut fond mitologic îl regăsim și aici ; dar zeii nu se mai află acum împărțiți în două tabere angajate într-un conflict hotărît, pentru că nici publicul căruia i se adresează *Odiseea* nu mai este publicul cu obiceiuri și idealuri războinice din vremurile Iliadei. Apoi, zeii nu sînt puși acum să intervină în ocazii mari, demne de forța și grandoarea lor ; s-ar putea chiar spune că ei încep să fie utilizați în organizarea povestirii ca un simplu resort epic. În orice caz, în epoca mai nouă pe care o reflectă *Odiseea*, religia greacă nu pare a avea gravitatea și solemnitatea de

Scanned with OKEN Scanner

dinainte, ci mai degrabă a devenit — sau e pe cale să devină — un fundal decorativ de efect, pentru că și sentimentul religios a mai scăzut.

Ceea ce aduce mai ales nou *Odiseea* este finețea povestirii, naturalețea scenelor de viață obișnuită, prezentarea în termeni familiari a moravurilor, descrierea oamenilor și lucrurilor prin aspecte și trăsături de detaliu exact notate. Astfel, de pildă, cînd Ulise ajunge la porcarul Eumeu, gospodăria acestuia este descrisă în culori de un realism familiar:

„Îl nimeri-n pridvorul lui, pe unde
Durase el ogradă-mprejmuită
Cu zid înalt, rotată, mîndră, mare
Pe loc învederat. După plecarea
Stăpînului și fără de-ajutorul
Lui moș Laerte și-al stăpînei sale,
Cu gard de spini, cu steiuri mari de piatră
El staulu-și făcu, bătu în juru-i
Pari mulți și deși, tăiați frumos din miezul
Stejarului, și-nchipui cotețe
Douăsprezece-n staul ling-olaltă,
Culcușuri pentru porci, și-n tot cotețul
S-adăposteau cîte cincizeci de scroafe
Cu godăcei...
...Pe lîngă turmă
Vegheau mereu ca niște fiare patru
Zăvozi care-i crescuse Eumeu, porcarul,
Mai mare-ntre păstori. Acuma dînsul
Se încălța croind frumoasă piele
De bou. Ceilalți ai lui trei oameni
Plecaseră care-ncotro cu turma“.

Prin aceasta, *Odiseea* aduce în literatură poezia vieții simple, banale, familiare, de fiecare zi.

În aceste condiții, nici personajele nu vor avea vigurosul relief din *Iliada*, nefiind nici puse în situații hotărîtoare pentru existența lor — cu cîteva mici excepții, dintre care în primul rînd Ulise. Trăsăturile de caracter ale personajelor, trăsăturile lor individuale, se diluează în coloritul reprezentării generale a moravurilor colectivității lor.

Acesta este cazul unor personaje ca regele Alcinou și fiica sa Nausica, figuri organic integrate în condițiile și atmosfera țării lor. Țara feacilor este imaginea idealizată a belșugului și fericirii, insula în care oamenii s-au păstrat curați în gînduri și fapte, țara în care domnește bogăția, generozitatea, virtutea, frumusețea, cîntecul, veselia. Episodul feacilor reprezintă visul lumii și societății ideale, imaginea ideală a înțelepciunii și fericirii, întruchiparea „vîrstei de aur“ a omenirii. Țara feacilor este poate cea dintîi reprezentare literară a unei societăți ideale pentru mentalitatea și aspirațiile contemporanilor, prima „utopie“ din lungul șir de utopii sociale pe care aspirațiile oamenilor le vor opune realității.

Stilul de exprimare al *Odiseei* are mai puțină pompă, mai puțină energie și mai puțină strălucire decît al *Iliadei*. Vocabularul este mai mo-

dern și ales de preferință din registrul vorbirii curente și al vieții zilnice. Tendința spre exprimarea lirică este mai evidentă — și adeseori vom găsi astfel de versuri :

„Cînd soarele din strălucita mare
Ieși pe bolta cerului de-aramă
Spre-a lumina pe zei și-orice suflare
De pe pămîntul darnic în bucate..." (III)

Predomină apoi expresia inspirîndu-se din realitatea vieții domestice — ca în versurile următoare :

„Ulise și porcarul prin colibă
Făcură foc la vatră dimineața,
Gătiră prînzișorul și urniră
Cu turma de păstori. Cum îl văzură
Pe Telemac, zăvozii nu-l lătrară,
Cînd el se-apropie ; se gudurară
Pe lîngă el..."

Cît privește comparațiile, acestea sînt mai rare în *Odiseea* și nu mai au caracterul dominant dramatic pe care-l au comparațiile din *Iliada.*

În concluzie :

Considerînd cele două epopei homerice ca produse și reflectări a două momente istorice și stadii de civilizație diferite, constatăm că prima este un poem al războinicei epoci a migrațiunilor aheo-doriene în peninsulă, în timp ce a doua parcă exprimă dorința unei vieți pașnice și liniștite, a unei epoci preocupate de opera de organizare economică și socială. De aceea s-ar putea spune că *Iliada,* utilizînd fondul popular al materialului epic, este însă ca redactare legată de lumea conducătorilor militari, a stăpînilor de pămînturi și de sclavi, anturaj pentru care a fost redactată, a căror mentalitate și aspirații le reflectă în detaliile elaborării. În schimb, *Odiseea* reflectă spiritul navigatorilor și negustorilor, al căror ansamblu de idei și sentimente le traduce și a căror imaginație o satisface.

6. Valoarea și semnificația poemelor homerice

Poemele homerice, din care s-au inspirat foarte adeseori nu numai artiștii antici — de la modeștii ceramiști pînă la marii tragici — ci și artiștii veacurilor ce au urmat, își păstrează o excepțională valoare umanistă pentru că aduc în scenă o lume în care centrul de gravitate îl constituie omul.

Acțiunea *Iliadei* este axată pe evoluția sentimentului unui erou — Ahile — în timp ce acțiunea *Odiseei* scoate în evidență desfășurarea permanentă a energiei altui erou — Ulise, — luptînd și biruind. În ambele poeme zeii determină evenimentele umane, dar forța zeilor rămîne exterioară, servind în principal la declanșarea unui maximum de energie umană,

încît în centrul epopeilor stă omul: omul care luptă împotriva piedicilor puse de zei, care se împotrivește zeilor și îndrăznește chiar să-i înfrunte, și în cele din urmă cel care biruiește este omul. Adversitatea zeilor pare a fi arătată cît mai insistent și în proporții cît mai impresionante — tocmai pentru a determina încordarea maximă a unei voințe și pentru ca victoria omului să apară mai merituoasă. Ceea ce impresionează la fiecare pas în aceste poeme este înverșunata voință omenească, ce triumfă eroic chiar împotriva divinității. În raport cu prestigiul omului reprezentat ca erou epic, prestigiul zeilor apare aici foarte scăzut. Departe de a urmări preamărirea divinității, în realitate poemele homerice elogiază elementul uman.

Apoi, viața pe care o exaltă poemele homerice este viața activă, întreprinzătoare, curajoasă, îndrăgostită de onoare și glorie, — viața de aici, de pe pămînt, cu plăcerile și înfrîngerile, cu aspirațiile și dezamăgirile, cu luptele și bucuriile ei. „Viața de dincolo" îi apare poetului ca prilej de lamentabilă degradare a tot ce înseamnă demnitate umană; „lumea de dincolo" este total lipsită de acea realitate pe care eroul homeric — îndrăgostit de frumosul fizic, de plăcerile lumii materiale, de valorile morale umane — vrea s-o trăiască cît mai intens.

De aceea, opera homerică este una din primele și cele mai de seamă temelii ale culturii umaniste europene. Pentru că „Homer este cea dintîi mare personalitate a omenirii care înclină în favoarea umanismului cumpăna dintre divin și uman" (C. Papacostea).

7. Hesiod

După „perioada homerică" (cuprinsă între secolele XII—VIII), în secolele VIII—VI se produc mari transformări în Grecia.

Paralel cu dezvoltarea tehnicii, a agriculturii, a construcțiilor, a navigației și comerțului, continuă progresiv diviziunea socială a muncii, munca sclavagistă se extinde și se consolidează, iar diferențierea socială se accentuează tot mai mult. Sub raportul organizării politice, se trece de la tiranie la forma statului-oraș, a „polis"-ului, în care drepturile politice aparțin numai cetățenilor proprietari de sclavi; în felul acesta ia naștere regimul de „democrație sclavagistă".

În această perioadă apare alfabetul grecesc, miturile încep să fie consemnate, operele literare sînt transcrise, dreptul cutumiar este înlocuit prin legi scrise, în arhitectură se formează stilurile doric și ionic, ia naștere filozofia materialistă, în luptă cu care se dezvoltă și curentele filozofice idealiste, formă a ideologiei reacționare a marilor proprietari și a aristocrației.

Cel mai mare scriitor al acestei epoci — în același timp și prima personalitate literară cu o fizionomie spirituală care apare clar din opera sa — este Hesiod (sec. VIII).

În afara operei intitulate *Theogonia*, în care sînt adunate tradiții populare cu privire la nașterea zeilor și la originea lumii, Hesiod este în principal autorul poemei didactice *Munci și zile*. Originile acestui gen literar trebuie căutate în oracolele versificate referindu-se la viața prac-

încît în centrul epopeilor stă omul: omul care luptă împotriva piedicilor puse de zei, care se împotrivește zeilor și îndrăznește chiar să-i înfrunte, și în cele din urmă cel care biruiește este omul. Adversitatea zeilor pare a fi arătată cît mai insistent și în proporții cît mai impresionante — tocmai pentru a determina încordarea maximă a unei voințe și pentru ca victoria omului să apară mai merituoasă. Ceea ce impresionează la fiecare pas în aceste poeme este înverșunata voință omenească, ce triumfă eroic chiar împotriva divinității. În raport cu prestigiul omului reprezentat ca erou epic, prestigiul zeilor apare aici foarte scăzut. Departe de a urmări preamărirea divinității, în realitate poemele homerice elogiază elementul uman.

Apoi, viața pe care o exaltă poemele homerice este viața activă, întreprinzătoare, curajoasă, îndrăgostită de onoare și glorie, — viața de aici, de pe pămînt, cu plăcerile și înfrîngerile, cu aspirațiile și dezamăgirile, cu luptele și bucuriile ei. „Viața de dincolo" îi apare poetului ca prilej de lamentabilă degradare a tot ce înseamnă demnitate umană; „lumea de dincolo" este total lipsită de acea realitate pe care eroul homeric — îndrăgostit de frumosul fizic, de plăcerile lumii materiale, de valorile morale umane — vrea s-o trăiască cît mai intens.

De aceea, opera homerică este una din primele și cele mai de seamă temelii ale culturii umaniste europene. Pentru că „Homer este cea dintîi mare personalitate a omenirii care înclină în favoarea umanismului cumpăna dintre divin și uman" (C. Papacostea).

7. Hesiod

După „perioada homerică" (cuprinsă între secolele XII—VIII), în secolele VIII—VI se produc mari transformări în Grecia.

Paralel cu dezvoltarea tehnicii, a agriculturii, a construcțiilor, a navigației și comerțului, continuă progresiv diviziunea socială a muncii, munca sclavagistă se extinde și se consolidează, iar diferențierea socială se accentuează tot mai mult. Sub raportul organizării politice, se trece de la tiranie la forma statului-oraș, a „polis"-ului, în care drepturile politice aparțin numai cetățenilor proprietari de sclavi; în felul acesta ia naștere regimul de „democrație sclavagistă".

În această perioadă apare alfabetul grecesc, miturile încep să fie consemnate, operele literare sînt transcrise, dreptul cutumiar este înlocuit prin legi scrise, în arhitectură se formează stilurile doric și ionic, ia naștere filozofia materialistă, în luptă cu care se dezvoltă și curentele filozofice idealiste, formă a ideologiei reacționare a marilor proprietari și a aristocrației.

Cel mai mare scriitor al acestei epoci — în același timp și prima personalitate literară cu o fizionomie spirituală care apare clar din opera sa — este Hesiod (sec. VIII).

În afara operei intitulate *Theogonia*, în care sînt adunate tradiții populare cu privire la nașterea zeilor și la originea lumii, Hesiod este în principal autorul poemei didactice *Munci și zile*. Originile acestui gen literar trebuie căutate în oracolele versificate referindu-se la viața prac-

Scanned with OKEN Scanner

tică, în dictoanele și preceptele formulate în folosul procesului de muncă. Prin caracterul său utilitar, deci, genul este creat și se adresează oamenilor strîns legați de procesul muncii.

Hesiod era un agricultor, un poet-țăran, un om obișnuit cu o viață aspră, pătruns de o mare stimă față de muncă, dotat cu un desăvîrșit simț al realului, care vede viața și oamenii așa cum sînt. Un om care nu-și face nici o iluzie asupra realității sociale, dar este convins de triumful final al cinstei, hărniciei și dreptății.

Poemul *Munci și zile* este compus din patru părți. Ultima indică zilele bune sau rele, faste sau nefaste, pentru a întreprinde anumite lucrări. Penultima cuprinde o mulțime de maxime și sfaturi diferite. Un interes literar deosebit însă prezintă primele două părți.

Pornind de la un fapt concret din viața sa (fratele poetului și-a însușit cea mai mare parte din averea lăsată moștenire de tatăl lor, mituind pe judecători și lăsîndu-și fratele în sărăcie), Hesiod ajunge la concluzii întunecate cu privire la caracterul și faptele oamenilor din vremea lui. Viața este aspră, dominată de nedreptate și silnicie, nu există o dreaptă împărțire a pămînturilor și bogățiilor și nici judecătorii nu fac dreptate. Răul pornește și de la nedreapta voință a zeilor, dar și de la oameni. În perioada de trecere de la orînduirea gentilică la societatea împărțită marcat pe clase, Hesiod protestează — de pe pozițiile țăranului simplu — împotriva procesului de diferențiere socială pe baza proprietății private și a urmărilor ei.

Hesiod însă nu este un pesimist. Ideea dominantă a operei este că pînă la urmă dreptatea triumfă, căci bunul cîștigat pe nedrept nu aduce folos. Dar ceea ce aduce Hesiod nou în literatură este în primul rînd ideea înaltei prețuiri a muncii.

Viața pe care o prezintă opera lui Hesiod (într-o perioadă cînd munca sclavilor nu era principala forță de producție, cînd sclavagismul era în curs de formare) este viața grea a țăranului, cu lupta lui contra mizeriei, a intemperiilor, a bolilor și de asemenea contra răutății, vicleniei și lăcomiei oamenilor. Singura posibilitate ce-i rămîne țăranului de a scăpa de sărăcie este munca. Pentru a ilustra ideile susținute, poetul utilizează procedeul alegoriei în povestirea miturilor *(Mitul Pandorei)* sau al unor fabule *(Uliul și privighetoarea)* — printre cele dintîi fabule din literatura greacă. Ceea ce este deosebit de remarcabil este faptul că protestul lui Hesiod nu are numai un caracter social, ci și unul religios. Bunul plac domnește nu numai printre oameni, ci și printre zeii nedrepți, care îi împing pe oameni în războaie.

A doua parte a poemului cuprinde sfaturi cu privire la practica agriculturii. Nu are însă un caracter arid nici această parte, căci poetul-țăran continuă să enunțe mereu ideea datoriei muncii, sfaturile lui au un ton de bun simț și prudență izvorîtă din experiența vieții, caracteristică țăranului, iar scurte tablouri idilice dau operei varietate și prospețime :

„Cînd înflorește ciulinul și cînd, așezat pe un arbor,
Greierul țîrîitor își cîntă sonorul său cîntec

Neîncetat de sub aripi, în vremea de trudă a verii,
Vinul atunci e mai bun...
...Atuncea să ai la-ndemînă
Umbra cea deasă și vinul vestit din cîmpia biblină,
Turta cu miere și lapte de-aplecătoare căprițe,
Carne de juncă hrănită cu muguri, ce n-a fătat încă,
Și-apoi de ied ce-i născut mai întîi. Dup-aceia, cînd foamea
Ți-ai săturat-o, întins la umbră bea vinul cel negru,
Fața-ntorcîndu-ți spre boarea plăcută a zefirului molcom
Și spre izvorul ce curge de-apururi c-o limpede apă".

Fundamental deosebită de idila lui Teocrit de peste cinci veacuri, idila lui Hesiod are întotdeauna adevăr și simplitate, traducînd gustul țăranului pentru odihna binemeritată după truda muncii cîmpului.

Corespunzînd unei epoci noi și promovînd idealul de viață al țăranului, opera lui Hesiod creează un tip literar nou.

Eroii lui Homer erau luptători sau navigatori, în timp ce eroul lui Hesiod (adică propria persoană a poetului) este un țăran care muncește din greu, care dă sfaturi gospodărești, care vede limpede condițiile vieții sale personale și condițiile relațiilor sociale, care elogiază viața harnică, pașnică și dreaptă. Tipul homeric este tipul luptătorului și al cuceritorului pentru care războiul este un mijloc de afirmare a voinței, a forței, a virtuții, — în timp ce tipul hesiodic este țăranul, pentru care războiul înseamnă nenorociri :

„Războiul ne-aduce și cruntă gîlceavă
Nenorocită. De nimeni ea nu e cinstită, ci lupta
Noi de nevoie-o cinstim, căci așa fu a zeilor voie".

Preocupat în primul rînd de a-și afirma propria-i valoare, eroul homeric pare de obicei indiferent față de mediul său uman, — în timp ce omul hesiodic este conștient de faptul că viața îi impune să se integreze în colectivitatea de care depinde și care-l poate ajuta. Acest incipient spirit de solidaritate socială lipsește la eroul homeric. Homer vede eroismul în momentele decisive ale vieții, în timp ce Hesiod promovează un eroism simplu, eroismul muncii de fiecare zi. În fine, deosebirea se afirmă și în atitudinea față de zei. Tipul homeric face apel la zei spre a-l ajuta să-și afirme forța, onoarea, gloria, în timp ce tipul hesiodic nu mai are acea încredere în zei, convins fiind că primul ajutor și cea mai bună apărare trebuie să și le caute în sine însuși, în cinste și muncă.

Hesiod deține un loc important în istoria universală a literaturii. Opera sa are o semnificație umanistă de alt ordin decît cel al operei lui Homer ; poezia sa nu are strălucirea și dramatismul poeziei homerice, — în schimb are asprimea, simplitatea de expresie a vieții rustice, elogiind omul care luptă cu greutățile vieții obișnuite și munca grea, dar cu roade, a țăranului.

Scanned with OKEN Scanner

8. Direcțiile liricii grecești

Lirica greacă înseamnă, în evoluția spirituală a societății grecești, un moment de maturitate intelectuală.

În timp ce poezia epică — poemul eroic — punea la contribuție datele tradiționale, miturile și legendele, elementele miraculoase, și totodată păstra o anumită atitudine impersonală, poezia lirică este atentă la realitățile din jur, la viața politică a „polis"-ului sau la viața interioară a omului, exprimîndu-i nemijlocit atitudinile, ideile și sentimentele. Acest mod literar a fost determinat de însăși evoluția socială, de începuturile și apoi de consolidarea regimului democratic sclavagist, de descompunerea instituțiilor, tradițiilor, concepțiilor și obiceiurilor gentilice, de sprijinul acordat acum oficial și organizat dezvoltării culturii și în special literaturii.

Etapele acestor stări de lucruri și de spirit, în succesiunea lor, sînt înregistrate în operele marilor tragici ai secolului al V-lea — Eschil, Sofocle și Euripide.

Poezia lirică greacă s-a format pe baza creației populare. Din cele mai vechi timpuri, poporul își avea cîntecele lui de muncă, de dragoste, de înmormîntare etc. Încă în *Iliada* găsim atestată această lirică populară, prin lamentațiile funebre, prin imnurile religioase, prin cîntecele de nuntă, prin cîntecele de dor etc. Aceste cîntece populare — ale căror urme le găsim fragmentar în poemele homerice — au constituit fondul inițial și sursa lirismului cult grec.

Începînd din secolul al VIII-lea, datorită unui complex de împrejurări (formarea statelor-orașe, perfecționarea navigației, organizarea și extinderea comerțului, războaiele de cucerire tot mai frecvente, organizarea jocurilor olimpice etc.), legăturile dintre diferitele comunități grecești răspîndite pe coastele și pe zecile de insule ale Mării Egee devin mai strînse, iar circulația temelor, motivelor și formelor literare devine mai intensă.

Acum, vremea epopeii apune, făcînd loc lirismului. Înflorirea liricii se datorește și faptului că mediul social în care este cultivată nu mai poate crede în mituri și legende, nu mai este interesat de grandoarea epică a faptelor războinice și nu mai gustă miraculosul naiv. Acum, realitatea prezentă în materialitatea și imediatitatea ei (inclusiv deci emoția individuală) își găsește un ecou mai prompt. Acum, relațiile stabilite în „polis" au înlocuit vechile relații patriarhale, individul are un rol civic determinat, succesul material determină succesul politic, viața reală și prezentă capătă o valoare superioară aceleia a trecutului (uneori chiar legendar) evocată în poemele homerice. Sensul individualității, cu viața sa civică sau personală, sens determinat de noile condiții istorice, va sta la baza noii poezii.

Poezia lirică greacă este cîntată, acompaniată fiind de instrumente și însoțită de dans. Poetul este totodată și compozitorul melodiei și adeseori chiar executantul muzicii. Din aceste trei aspecte însă, — textul, melodia, dansul, — cel care domină este aspectul poetic, importanța textului.

Apare acum o mare varietate de specii lirice. Prima este „noma", un cînt liturgic în cinstea unui zeu ; „elegia", inițial cu caracter de lamentație

funebră, apoi cu caracter politic sau chiar didactic (abia în perioada alexandrină elegia va căpăta forma definitivă, rămasă pînă azi, de patetică confidență personală) ; apoi „oda", solemnă sau ușoară ; „iambul", un fel de satiră populară de expresie familiară ; „ditirambul", specie legată de sărbătoarea culesului viilor etc.

Elegia și-a avut reprezentanți remarcabili : Tirteu, Teognis, dar în primul rînd Solon.

Popularul om de stat și legislatorul democrat SOLON (care a trăit cam între anii 640 și 548 î.e.n.) a scris elegii, iambi și imnuri de un înflăcărat civism, în același timp înfățișînd în versurile sale viața de mizerie a celor asupriți de abuzurile și lăcomia aristocraților :

„Mama-nfiorării-i nesațul cînd nu au măsură bogații.
Dinșii nu cruță nimic, sacre tezaure răpind,
Valma cu bunul norodului, jefuie totul în cale,
Veșnic nesocotind sfînta dreptate din legi...
...Voi, ce sînteți sătui de bunuri nenumărate,
Astîmpărați-vă acum sufletul vostru trufaș,
Vă cumpătați lăcomia, fiind că nici voua chiar toate
N-or să vă meargă în plin, nici noi bătuți nu ne vom da!"

Asemenea accente de vehementă denunțare și de hotărîtă atitudine socială sînt printre primele din literatura universală.

În raport cu Teognis, apărător al concepțiilor aristocratice (versurile lui Tirteu au un caracter predominant războinic), Solon este un apărător al intereselor păturii mijlocii a poporului, iar în opera sa apare — sub forma relatării directe a înfăptuirilor legislatorului — efortul sincer al lui Solon de a ameliora situația poporului, luînd chiar măsuri pentru limitarea sclavajului :

„...Iar pe mulți vînduți
Ca sclavi aiurea, sau pe drept sau pe nedrept,
I-am readus în patrie, în Atena,
Cea întemeiată de zeii olimpieni. Apoi
Libertate dat-am celor fugiți de datorii
În lumea largă, unde rătăceau
Uitînd străbuna lor limbă..."

Iambul a avut ca principal reprezentant pe Arhiloc (începutul sec. al VII-lea), de la care nu ne-au rămas decît scurte fragmente. Din acestea însă se constituie figura unui om din popor, disprețuit de aristocrați, mîndru și revoltat contra inegalității sociale, scriind versuri ironice și satirice, într-o limbă simplă și familiară.

Dar poezia esențialmente muzicală, cîntată, care va deveni principala creație lirică a Greciei este poezia „melică" (*melos* = cînt), dezvoltată pe două planuri : poezia melică monodică (cîntată de o singură voce) și cea corală.

Prima direcție (căreia îi aparține și Alceu, aristocrat îndrăgostit de viața ușoară de petreceri) este cultivată mai ales în Lesbos. Insula Lesbos, situată la mijlocul drumurilor comerciale maritime, era populată de o societate de negustori bogați, dedați tuturor plăcerilor. Lesbosul a devenit patria lirismului simplu, individualist, senzual și exprimîndu-se într-o formă familiară. Reprezentanta acestei poezii este poeta SAFO (care a trăit pe la începutul sec. al VI-lea), contemporana și rivala lui Alceu.

Safo a scris nouă „cărți" de poezii, din care însă nu ni s-au păstrat decît două ode, aproape complete, și cîteva fragmente. Poetă a iubirii și a frumuseții, Safo a scris în special poezii cu caracter erotic. Frumusețea pe care o cîntă poeta este luminoasă și grațioasă, dar temperamentul ei pasional concepe iubirea ca o patimă senzuală torturantă:

„ ...Și de pe mine înghețată
Sudoarea-mi curge, tremur toată;
Și stau ca iarba cea uscată,
Cu fața galbenă, sînt dusă,
De pare viața mea răpusă".

Versurile ei — imitate de Teocrit, traduse de Catul și inspirîndu-l și pe Racine — au rămas un prototip al iubirii privite ca o violentă pasiune.

Safo, care scrie într-un stil simplu, dar foarte îngrijit și într-o formă metrică variată, este și creatoarea unei structuri metrice speciale (preluată apoi de Catul sau de Horațiu), denumită „strofa safică".

Aceleiași direcții poetice și cultivînd oda ușoară îi aparține și poetul ANACREON, care a trăit în a doua jumătate a secolului al VI-lea și a murit prin anul 478.

Trăind un timp la curtea tiranului din Samos, aristocrat de origine, Anacreon este tipul poetului de curte, care în versurile sale caută să placă și să strălucească. Cîntăreț (în ode din care nu ne-au rămas decît cîteva fragmente) al vieții ușoare de petreceri, al dragostei fără pasiune, al ospețelor și al vinului, Anacreon este poetul plăcerilor momentului. Pentru el, viața este prețioasă în această veselă perspectivă și numai foarte rareori imaginea sumbră a morții îl tulbură:

„Îmi sînt tîmplele cărunte și pe cap albit mi-e părul,
Floarea tinereții dusă-i, dinții mi se mișcă-n gură:
Doar puțin timp mai rămîne de trăit din dulcea-mi viață,
Deseori suspin, de-aceea teamă-mi este de Tartar.
Hîdă-i peștera lui Hades și grozav drumu-ntr-acolo,
Căci o dată dus, e drept că-ndărăt nu te mai întorci..."

Dar asemenea sentimente — reprezentînd maximul de profunzime a inspirației lui Anacreon — sînt cu totul accidentale în poezia sa. De notat că Anacreon a exercitat o influență indirectă asupra poeziei moderne, prin intermediul unei culegeri de poezii „anacreontice" alcătuită în Franța Renașterii, culegere care de fapt nu aducea numai poezii de ale sale, ci în marea majoritate poezii de inspirație ușoară, aparținînd unor poeți din epoca alexandrină.

Scanned with OKEN Scanner

Cealaltă direcție a poeziei melice este poezia lirică corală, cîntată de o voce și alternînd cu pasaje cîntate în cor.

Lirismul coral, care presupune un dezvoltat sentiment al colectivității, s-a născut în „polis", în ocazii solemne, și a rămas o formă de poezie a acestor ocazii solemne, mai ales sub forma odei, a odei ca expresie a sentimentului colectivității. De aceea, ea se realizează pe un ton de gravitate, de noblețe, de grandoare. Lirismul acesta de paradă, în care poetul are aerul că „oficiază", conștient fiind de importanța civică a misiunii sale, nu mai păstrează nici simplitatea formei, nici stilul aproape popular pe care l-am întîlnit în poezia Lesbosului. Este o poezie mai savant lucrată, mai bogată în imagini, vizînd măreția și în același timp păstrînd încă amintiri ale trecutului eroic.

Perioada de strălucire a lirismului coral (după poetul Arion, care a insistat mai mult asupra ditirambului de execuție somptuoasă) este ilustrată de numele lui PINDAR (541—441 î.e.n.).

Pindar, descendent dintr-o familie ilustră, a fost considerat încă din timpul vieții sale ca un „prinț al poeților", apoi, imediat după moarte, a devenit un clasic. Inspirația lui vizează sublimul, versurile sale au strălucire, măreție, pompă, temele sale au varietate, iar metrul în care sînt scrise odele lui are amploare și armonie. Elevația ideilor și noblețea expresiei — acesta este idealul poetic al lui Pindar.

Pindar este și el un cîntăreț al vieții fericite, mai precis al idealului de viață fericită. Dar, pentru el, condiția primă și indispensabilă a fericirii este „virtutea" în sensul antic al cuvîntului, adică în înțelesul de ansamblu al calităților fizice, intelectuale, morale și civice ale omului-cetățean. Poezia lui s-a născut în mijlocul vieții „polis"-ului și este destinată acestei vieți sociale. În acest sens, poezia pindarică promovează un ideal politic de ordine, de disciplină, de autoritate statală — toate acestea, evident, impuse de sus, de la căpetenia supremă a statului, de la „tiran". Dar, cu tot caracterul „oficial" al acestei concepții, Pindar admiră frumusețea de ansamblu a omului și crede în forțele lui.

Din opera lui Pindar ne-a rămas o culegere de *Ode triumfale* („Epiniciile"), declamate cu ocazia marilor jocuri olimpice, cînd se celebrau victoriile militare, apoi cu ocazia intrării triumfale în oraș a unui învingător, la banchete, în piețe publice sau în temple. Valoarea documentară a acestora nu constă numai în menționarea datelor unor evenimente istorice, ci și în atmosfera creată de condițiile vieții sociale generale pe care odele pindarice o comunică peste veacuri cititorului.

Odele lui Pindar nu se limitează însă doar la celebrarea unor momente istorice. De la înălțimea funcției sale de poet al cetății, Pindar se socotește îndreptățit să dea și sfaturi de conduită politică unui tiran, ca în acest fragment:

„Dacă în vorbă cu rost îți păstrezi o măsură
Și în puține cuvinte închegi gînduri multe,
Vei fi mai puțin urmărit de-a lumii bîrfeală, căci scîrba
Desgustătoare toceste nădejdile repezi.
Pe cetățeni, în adîncul inimii lor,

Nimic nu-i jignește mai mult decît să te audă
Că lauzi pe alții că sînt meritoși. Iară pizma
E mai rea decît mila. De aceea să nu fugi de slavă,
Ci cîrmuiește-ți poporul cu cîrma dreptății și nu-ți făuri
A ta vorbă pe nicovala minciunii".

Un alt moment important al poeziei grecești îl reprezintă TEOCRIT, care a trăit în prima jumătate a secolului al III-lea î.e.n.

Epoca lui Teocrit este profund diferită sub toate raporturile de cea anterioară. În această perioadă „elenistică" sau „alexandrină", — urmînd după prăbușirea marelui stat creat de Alexandru Macedon, — monarhia devine o dictatură militară, regele ia în mîini întreaga putere după modelul despotismului oriental, desființînd toate libertățile politice, anulînd regimul democratic sclavagist și sprijinindu-se pe plutocrație. Micii producători liberi se ruinează, ca și micii meșteșugari, iar răscoalele sclavilor și ale sărăcimii se înmulțesc.

Sub raport cultural, grecii sînt tot mai mult influențați de cultura popoarelor Asiei Mici. Centrul cultural principal se mută în Alexandria. Creațiile artistice ale noii culturi „elenistice" vor căuta somptuozitatea, decorativul, pateticul, efectul. Teme și modalități artistice noi vor îmbogăți patrimoniul culturii grecești, dar aceste teme și modalități cultivă cu predilecție elementul personal și caracterul formal. Scriitorii vor trebui — în noile condiții tiranice — să abandoneze temele politice, așa după cum comedia satirică a lui Aristofan, care ilustrase veacul anterior, va face loc acum comediei de moravuri domestice a lui Menandru. Literatura cultivă erudiția, retorismul și formalismul, atenția scriitorilor va fi reținută în special de viața de interior sau de viața intimă a omului, iar caracterul dominant aristocratic al acestei literaturi o va destina unei pături sociale foarte restrînse. Apar specii literare noi, printre care epigrama și idila.

Cel mai mare poet al epocii alexandrine, Teocrit, este și creatorul idilei — deși opera sa cuprinde și epigrame, epistole, imnuri, cîntece cu caracter epic etc. De la Teocrit ne-au rămas un număr de 30 de idile.

Motivul cel mai frecvent al idilelor lui Teocrit este iubirea, prezentată în cadrul unui episod. Acest episod este plasat într-un cadru de natură și în cadrul de viață al păstorilor. Idilele sînt construite fie sub forma unui dialog, fie sub forma unei alternări de cîntece. Monotonia este exclusă din insistența asupra aceluiași sentiment prin nota de ironie care intervine adesea înviorînd povestirea sau, pe de altă parte, prin zugrăvirea pitorească, fină, realistă a cadrului. Pentru a înlătura o prejudecată curentă cu privire la falsitatea speciei „idilă" în totalitatea ei, trebuie să remarcăm că nici caracterele păstorilor sau păstoriților nu sînt zugrăvite în mod idealizat, convențional, nici reacțiile personajelor nu sînt de obicei lipsite de adevăr, nici limbajul pe care-l întrebuințează nu este artificial. Teocrit denaturează însă adevărul cu privire la viața sclavilor, pe care îi prezintă ca pe niște oameni fericiți și devotați stăpînilor lor.

În afara calităților menționate mai sus și în afara limitatelor investigații psihologice pe care le operează idilele sale, marele merit al lui Teocrit rezidă în dragostea sa pentru natură (remarcabile sînt descrierile

Scanned with OKEN Scanner

naturii din Sicilia, unde poetul și-a petrecut o mare parte din viață) și în sentimentul naturii, care va rămîne de acum înainte un bun definitiv cîștigat pentru poezia europeană.

Cu toate acestea, poezia lui Teocrit este poezia unei societăți care se îndepărtează de problemele esențiale ale omului și societății, căutîndu-și refugiul în singurul cadru pe care îl vede nealterat de relele societății — în natură. În general, poezia alexandrină este o poezie a decadenței.

9. Momentele importante ale prozei

Momentele importante ale prozei grecești (în afara prozei filozofice) sînt reprezentate de proza istoricilor și de romanul grec.

Deși literatura istorică nu intră imediat în cadrul preocupărilor noastre, trebuie totuși să amintim contribuția marilor istorici greci la evoluția prozei beletristice și la îmbogățirea limbii, meritul lor de a fi oferit un imens material de inspirație scriitorilor europeni de mai tîrziu, — pe lîngă faptul că fiecare istoric ilustrează concepția de viață a unei societăți și a unei epoci.

Herodot (484—425 î.e.n), numit și „părintele istoriei", încheie epoca „logografilor" (vechi cronicari greci), dar istoria sa mai abundă încă în nararea legendelor, miturilor și anecdotelor. Materialul de legende pe care-l aduce opera sa (intitulată *Cele nouă muze*) este imens. Herodot însă îl adună fără un riguros spirit critic, mai mult căutînd să impresioneze prin informația pe care o aduce. Fără să caute critic cauzele evenimentelor, el se mulțumește să indice în general drept cauze soarta, orgoliul, întîmplarea etc. Dar, cu toate că opera lui este încă mult angajată într-un cadru de epopee, totuși Herodot dă o istorie populară vie, cu numeroase și prețioase date de ordin geografic, politic, militar, etnografic. Arta de povestitor din episoadele sale pitorești sau frumusețea discursurilor reproduse, în fine expresivitatea stilului sînt tot atîtea calități care fac din opera lui Herodot cea dintîi capodoperă a prozei grecești.

Cu totul diferită este opera contemporanului său Tucidide (460—396 î.e.n.), intitulată *Istoria războiului peloponeziac*. Opera sa este lucrată într-un spirit nou mai înaintat: istoricul nu mai crede în miraculos; spirit pozitiv și practic, Tucidide caută cauze inteligibile, umane și de aceea el studiază psihologia oamenilor. Tucidide renunță la legende, respinge explicațiile religioase, el face critica sursei de informație, este concis și patetic, nu întîrzie să facă compoziții sau să transcrie discursuri. Operă de știință, istoria lui Tucidide are drept calități literare sobrietatea, claritatea și pateticul.

Din toată proza greacă, cea mai citită operă de-a lungul veacurilor a fost *Viețile paralele ale oamenilor ilustri*. Autorul ei Plutarh (sec. I e.n.) este o inteligență vie, un om sincer și un spirit independent. Povestitor delicat și portretist subtil, dotat cu o pătrunzătoare forță de analiză psihologică, Plutarh tratează tablourile istorice cu multă imaginație și sensibilitate. Intenția morală domină intenția de amplă informare istorică. În

fine, biografiile sale — din care s-au inspirat mai tîrziu atîția scriitori, ca de pildă Shakespeare — urmăresc să scoată în relief toate virtuțile, într-o vreme cînd aceste virtuți rămăseseră simple idealuri.

Ultima specie literară care s-a dezvoltat în Grecia a fost romanul. Narațiuni fabuloase în proză apar încă de la Platon, dar numai cu rol de cadru pentru a ilustra idei politice, morale etc. Abia în secolul al III-lea e.n. apare în astfel de narațiuni de imaginație motivul iubirii ca nod al acțiunii. În următoarele etape ale evoluției romanului, narațiunea va părăsi ținuturile imaginare; apoi, în mersul acțiunii va interveni și voința eroilor; în fine, zugrăvirea moravurilor va căpăta adevăr.

Despre apariția romanului grec ca gen literar relativ constituit se poate vorbi în momentul cînd — paralel cu decăderea vieții publice — interesul scriitorului se îndreaptă asupra vieții private a omului. Totuși, dacă nu există o influență aici a povestirilor altor popoare (egiptean, de pildă, sau iudeu), nici scopul urmărit de noul gen nu este observarea vieții reale, ci redarea unei imagini a dragostei — imagine în care își vor face loc atît peripețiile prin care, potrivit schemei obișnuite, trebuie să treacă cei doi îndrăgostiți pînă să se reîntîlnească, cît și nuanțele de sentiment.

Așadar, tema curentă a romanului grec este iubirea. Genul a fost primordial stimulat în formarea lui de idila lui Teocrit, deci în perioada elenistă, și s-a dezvoltat cu bogate înfloriturî de retorică. De la caz la caz, în aceste opere vor predomina unul sau altul din elemente — aventuros, descriptiv sau erotic.

Cele mai valoroase romane grecești, ambele datînd din secolul al III-lea e.n., sînt *Teagene și Charicleia,* de Heliodor, și mai ales *Dafnis și Chloe,* de Longus.

Dafnis și Chloe este un roman pastoral. Eroii sînt doi copii găsiți și crescuți de păstori. Văzînd-o scăldîndu-se, tînărul Dafnis se îndrăgostește de Chloe. După multe și felurite peripeții (printre care este și întîlnirea lui Dafnis cu o femeie măritată, care îi face educația amoroasă), cei doi tineri sînt găsiți de părinții lor și căsătoriți.

Interesul romanului rezidă în primul rînd în descrierea naivei și nevinovatei iubiri născînde, cu toată gama de întîmplări, dorințe și dezamăgiri. Tinerii însă nu-și dau seama de natura sentimentului lor, de aceea nici voința lor nu intervine în vreun fel în mersul pasiunii. Pe de altă parte, pasiunea lor nu apare atît ca un sentiment pur, cît ca o tulbure dorință senzuală. Această preocupare a autorului este, de altminteri, în concordanță cu morala dubioasă a societății căreia îi era adresată opera.

Ceea ce încîntă în roman este prospețimea tabloului de viață cîmpenească. Specificul celor patru anotimpuri, pitorescul și coloritul fiecăruia sînt redate cu adevăr. Mai interesant însă este faptul că autorul notează și influența pe care o exercită natura asupra sentimentelor eroilor săi.

Este adevărat că — în afara unei aplicații spre picanterie — limbajul de asemenea este artificial și manierat, pe gustul unor cercuri obișnuite cu rafinamentele decadenței alexandrine. Totuși, Longus este

primul „romancier“ (termenul este desigur abuziv) care a înțeles că romanul nu trebuie să se limiteze la nararea călătoriilor și aventurilor extraordinare, ci să tindă să zugrăvească moravuri și să analizeze sentimente.

10. Teoria literară: Aristotel

Cîteva idei literare se găsesc formulate în opere ale scriitorilor greci dintre cei mai vechi. Astfel, Homer exprimă convingerea că măiestria poetului e un dar divin și că scopul poeziei e plăcerea. Pentru Hesiod, poezia are și finalitatea practică de a-i face pe oameni mai buni. Filozofii materialiști prețuiesc poezia pentru că îi eliberează pe oameni din sfera prea îngustă a preocupărilor zilnice. Pentru Platon, arta în general (deci și literatura) este o activitate irațională, exploatînd și influențînd în mod dăunător resortul pasional al omului. Subliniind valoarea didactică a literaturii și ideea funcției educative a poeziei (în comedia sa *Broaștele*), Aristofan recomandă autorilor dramatici — referindu-se cînd la Eschil cînd la Euripide — atenție la efectul educativ al operei, buna alcătuire a pieselor, claritatea stilului, simplitatea limbajului, evitarea grandilocvenței și a înclinației spre psihologism.

Dar cea mai importantă operă de teorie și critică literară pe care ne-a transmis-o antichitatea este *Poetica* lui ARISTOTEL (384—322 î.e.n.).

Prima parte a lucrării (care s-a păstrat) este dedicată epopeii și tragediei (partea a doua, pierdută, studia poezia și comedia), considerațiile filozofului extinzîndu-se însă și asupra unor probleme, teorii și principii generale de estetică literară.

În opoziție cu Platon, Aristotel afirmă că frumosul este o însușire obiectivă, existînd ca o proprietate a lumii reale. Arta (deci și literatura) este o imitație („mimesis“) a realității, din care artistul ia elemente pentru a construi — în limitele psihologice ale verosimilului și necesarului — lumea operei sale artistice. Poetul trebuie să vorbească despre realitate, sursa de inspirație trebuind să rămînă viața omenească, cu toată infinita varietate a faptelor („pragmata“). Poezia trebuie să fie în primul rînd imitație de fapte, iar nu de sentimente. S-ar părea că Aristotel restrînge astfel prea mult domeniul liricii; în realitate, el nu exclude „imitația“ sentimentelor, dar cere ca ele să decurgă din fapte sau să se exprime prin fapte (cf. D. M. Pippidi).

Tot în opoziție cu Platon, pentru care inspirația poetică avea un caracter mistic, Aristotel, plasîndu-se în general pe poziții materialiste, susține că activitatea poetică e total în afara influenței unui „har divin“, că aceasta este o activitate ce nu exclude de loc facultățile raționale. Dimpotrivă, „imitația“ operată de artist după realitate înseamnă cunoaștere; plăcerea estetică e de natură intelectuală, e o bucurie de a cunoaște; arta e o cunoaștere „mai filozofică și mai aleasă“ decît cea pe care o oferă istoricul, căci istoria înregistrează mai degrabă singularul și particularul, cîtă vreme poezia înfățișează mai mult generalul și universalul.

Scanned with OKEN Scanner

După Aristotel, opera literară are și o finalitate educativă. Orice operă cu adevărat valoroasă contribuie la desăvîrșirea morală a omului, operînd asupra lui o purificare („catharsis") morală, trezindu-i cele două sentimente — frica și mila — care-l vor ajuta și îndemna să se elibereze de patimi dăunătoare și să se îndrepte spre căile virtuții. La Aristotel, idealul moral nu are în vedere nici un fel de scopuri practice.

Mai tîrziu, în epoca elenistică, poeticele timpului acordă mai multă importanță elaborării formale a operei literare, vorbesc despre raportul între fond și formă, admit ca elemente constitutive neverosimilul, fabulosul, chiar absurdul. În acest sens, opera cea mai importantă din acest timp este *Tratatul despre sublim* (sec. I e.n.), al cărui autor nu este cunoscut cu certitudine. Tratatul introduce pentru prima dată termenul de „sublim", definindu-l ca fiind „tot ce e caracteristic artei demne de acest nume, tot ce e exprimat cu viață, cu răscolitoare putere de închipuire" (tr. rom. de C. Balmuș).

11. Satira și fabula

Marele satiric al antichității — din care s-au inspirat în numeroase rînduri Erasm, Hutten, Reuchlin, Rabelais, Swift, Voltaire, care a fost tradus de Th. Morus în latinește și de Lomonosov în rusește — a fost LUCIAN DIN SAMOSATA (sec. II e.n.).

Născut într-o familie umilă, Lucian n-a atacat însă în pamfletele sale baza sistemului social al timpului, n-a condamnat sclavajul, n-a văzut adevăratele cauze și remedii ale mizeriei ; dar pamfletele, dialogurile și povestirile sale satirice au lovit permanent și cu cea mai mare vehemență în tot ce era minciună și prostie, ipocrizie și egoism, lingușire și vanitate, cupiditate și cruzime.

În cele vreo cincizeci de opere (relativ mici ca dimensiune) ce ne-au parvenit, Lucian satirizează istoriografia care narează fapte unele de necrezut, altele exagerate spre a-i măguli pe cei mari *(Cum trebuie scrisă istoria)* ; lovește în felurite categorii de șarlatani care trăiesc de pe urma naivității celor simpli și ignoranți *(Despre moartea lui Peregrinos)* ; își bate joc de filozofii impostori, de retorii aroganți și de gramaticii pedanți *(Despre parazit)* ; parodiază fantasmagoriile unor poeți, istorici sau geografi *(Povestiri adevărate)* ; biciuiește meschinăria, cupiditatea și avariția bogătașilor *(Dialogurile morților)*. Deosebit de acidă devine satira sa cînd ridiculizează absurdele credințe religioase ale vremii *(Dialogurile zeilor)*. — „Zeii Eladei, care fuseseră deja o dată răniți de moarte în chip tragic în *Prometeul încătușat* al lui Eschil, au trebuit să moară încă o dată, în chip comic, în dialogurile lui Lucian", remarcă Marx[1] ; iar Engels adaugă că „Voltaire-ul antichității clasice... avea o atitudine la fel de sceptică față de toate superstițiile religioase"[2].

[1] K. Marx, *Contribuții la critica filozofiei dreptului hegelian*, în K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, ed. cit., p. 139.

[2] F. Engels, *Contribuții la istoria creștinismului primitiv*, în K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, ed. cit., p. 207.

Scanned with OKEN Scanner

Concepția de viață a lui Lucian este aceea a unui materialist și mai ales a unui epicurean. Fără a fi un gînditor care să reflecteze profund și îndelungat asupra problemelor, acest reprezentant al liber-cugetătorilor timpului nu-și fondează scepticismul pe datele științei, ci pe bunul simț și pe un ideal de activitate, de simplitate și de cinste. Lipsit de sensibilitate sentimentală (fapt care dă scrisului său o anumită ariditate), Lucian este un spirit extrem de ascuțit, de mobil și de fin, înzestrat cu o rară clarviziune a faptelor și oamenilor, cu o desăvîrșită limpezime în gîndire, cu o uimitoare inventivitate a situațiilor sau promptitudine a replicilor, precum și cu o vervă satirică, în același timp plină de fantezie și de causticitate.

Acestor merite de ordin ideologic și literar li se adaugă și altele. Lucian este adevăratul creator al unor noi specii literare: al dialogului satiric, al pamfletului și al povestirii fantastice utilizate în scop satiric. Pe drept cuvînt îl putea considera Belinski drept unul din cei mai mari creatori ai culturii umane.

Fabula — specie literară ce întrunește în compoziția sa rațiunea, imaginația, satira, drama, observația, experiența vieții practice și intenția moralizatoare — n-a fost de la început o specie distinctă. Primul exemplu cunoscut *(Uliul și privighetoarea)* este inclus de autorul său Hesiod în *Munci și zile* (v. 203—212). Hesiod, Arhiloh și Stesihor au compus și ei incidental cîteva fabule — pînă cînd, în secolul al VI-lea î.e.n. apare fondatorul fabulei, Esop.

Fabulele lui Esop — scurte narațiuni în proză, de o maximă concizione și lipsite de o frumusețe a stilului — s-au bucurat de o popularitate imensă dintru-nceput. Circulînd pe cale orală (se spune că Socrate le-ar fi versificat), ele au fost adunate într-o culegere din secolul al V-lea, apoi într-o alta din secolul al IV-lea î.e.n., ambele pierdute. Abia în secolul al XIV-lea textul lor a fost stabilit (cu o fidelitate îndoielnică) de un călugăr grec, care a scris — pe baza tradițiilor orale — și o *Viață a lui Esop*. Atît cele 358 de fabule, cît și *Viața* autorului lor au avut o vastă circulație, fiind larg utilizate de toți fabuliștii de mai tîrziu.

12. Literatura greacă în Romînia

Studiile elenistice nu au la noi o tradiție prea veche, deși încă pe vremea lui Brîncoveanu se întemeiase la București o academie grecească, unde se studiau Homer, Pindar, tragicii, Plutarh, Xenofon și Esop. In schimb, de o mare răspîndire pe cale populară s-a bucurat *Viața și pildele prea înțeleptului Esop,* al cărui prim manuscris romînesc cunoscut datează din 1703 — o copie făcută de Costea Dascălul de la Scheii-Brașovului după o traducere mai veche. Tipărită mai întîi la Sibiu (1795), viața și fabulele esopice au cunoscut în veacul trecut o mulțime de reeditări, pentru ca în 1913 cartea să îmbrace frumoasa haină literară pe care i-a dat-o M. Sadoveanu.

Scanned with OKEN Scanner

Homer a început să pătrundă în cultura românească nu atît prin cele 200 de versuri (rămase în manuscris) ale *Iliadei* traduse de Iordache Golescu, cît prin traducerea în versuri a aceleiași opere publicată în 1837 de Costache Aristia, cu o prefață de Eliade Rădulescu. Prin însuși acest fapt de a fi fost lipsit de precursori remarcabili, magistrala traducere a *Iliadei* de către G. Murnu (1916) este o mare realizare. În schimb *Odiseea* s-a bucurat de o mai mare atenție din partea traducătorilor români. Prima traducere românească (rămasă în manuscris) o încearcă Alecu Beldiman la începutul veacului trecut, iar cea dintîi traducere (în proză) publicată a *Odiseei* (1876) aparține lui I. Caragiani. Peste patru ani apare la Blaj o adaptare versificată a *Rătăcirilor lui Odysseu*. Momentul capital al carierei *Odiseei* la noi (singura traducere completă și în versuri, publicată de G. Murnu în 1906) a fost urmat de alte două momente ce se cer subliniate: frumoasele traduceri, cea a lui C. Papacostea (12 cînturi, în versuri, 1929) și cea integrală, dar în proză, a lui E. Lovinescu (1935) — toate aceste trei versiuni cunoscînd o largă răspîndire.

Interesant de menționat sînt și fragmentele din Homer traduse pe la mijlocul secolului trecut de Al. Odobescu, sau traducerile din Homer, Pindar, Safo etc. publicate în „Curierul de ambe sexe" (1844—1847). De asemenea, traducerea neterminată a *Odiseei* (rămasă în manuscris) făcută de G. Coșbuc. Apoi fragmentele din *Iliada* și *Odiseea* traduse de Eminescu, dar nepublicate. Sau fragmentul (din aceeași operă) tradus și publicat de I. Barac în „Albina Carpaților" din 1877. Sau influența *Batrachomiomachiei* (atribuită lui Homer și tradusă de Caragiani în 1876 și de Lovinescu în 1925) asupra lui I. Budai-Deleanu.

Hesiod a fost tradus în românește integral (se pare) de Al. Odobescu, începînd din 1852, ca student la Paris, dar din aceste traduceri (nefinisate, rămase în manuscris) s-au păstrat doar *Theogonia, Pavăza lui Heracle, Fragmentele* și 668 de versuri din *Lucrări și zile*. După care, abia în 1930 St. Bezdechi publică *Lucrări și zile* (reeditată în 1957 sub titlul *Munci și zile*).

Lirica greacă a fost mai bine cunoscută cititorilor români, începînd cu Safo, ale cărei prime și frumoase traduceri (deși nu în metru safic) se datoresc lui D. Bolintineanu (publicate în „Ilustrațiunea", 16 oct., 1860). Peste doi ani, o traducere a celor două poezii rămase de la Safo, incluse mai tîrziu de Eliade Rădulescu în cursul său de *Poezie generală*, este publicată în „Curierul de ambe sexe". Poetul a fost influențat de poeta greacă într-un întreg ciclu de poezii intitulate *Safice*. Din acest an pînă în prezent Safo a mai avut încă cel puțin șase traducători români.

Același D. Bolintineanu traduce pentru prima dată și din Anacreon (1860), pentru ca în 1889 să apară la Galați un volum întreg (189 p.) de traduceri din Anacreon însoțite de note, de M. Gregoriady de Bonacchi. Trebuie subliniată valoarea volumului de studii însoțite de traduceri din liricii greci, datorit lui N. Barbu: *Poezia d'amoru la Elini* (1881). În general, traducerile din lirica greacă sînt sporadice și tîrzii: din 1925 (Teognis și Baccylides, de I. Marinescu, în *Orpheus*), din 1926 (Teocrit, tradus de T. A. Naum) sau din 1927, cînd apare la Cluj *Antologia liricilor greci*, alcătuită de St. Bezdechi și cuprinzînd 25 de poeți greci.

Scanned with OKEN Scanner

Tot D. Bolintineanu traduce pentru prima dată la noi și din Teocrit (două idile, în vol. *Poezii din tinerețe,* 1869). Poetul epocii elenistice este amplu studiat în 1891 de Titu Procopianu în teza sa, pentru ca peste 15 ani D. N. Burileanu să dea o ediție erudită a *Ciclopului.* Cu totul remarcabil este volumul de *Idile,* traduse în versuri de T. A. Naum (1927).

Nici prozatorii greci n-au rămas necunoscuți cititorilor romîni din veacul trecut. Herodot, de pildă, a fost tradus pentru prima dată (incomplet) și destul de exact de un boier moldovean din secolul al XVII-lea (manuscrisul actual datează din 1816). De o foarte bună primire (patru ediții publicate) s-a bucurat traducerea romînească însoțită de un bogat aparat critic a primelor patru cărți ale lui Herodot, apărută la Berlin în 1894, a lui Dim. I. Ghica. Din Plutarh traduce cîteva „vieți" în primele decenii ale veacului trecut C. Aristia, iar în 1891 M. Georgescu publică de asemenea cîteva capitole, după care abia în 1943 vor mai apărea volumele de traduceri din Plutarh datorate lui M. Jakotă și N. Barbu, o ediție completă și critică fiind în curs abia în anii noștri. După istorici, Lucian din Samosata a fost de asemenea mult citit la noi. Voluminoasa culegere de *Scrieri alese* (E.S.P.L.A. 1959) a fost precedată de cel puțin cinci alte traduceri parțiale de autori diferiți (1915, 1935 etc.), dar prima traducere romînească a lui Lucian (publicată însă abia în 1942) a fost făcută de corifeul Școlii Ardelene, Samuil Micu Klein.

O largă difuziune au avut-o la noi romanele alexandrine. *Aethiopica* lui Heliodor, tradusă în romînește pe la jumătatea secolului al XVIII-lea (deși copia manuscrisă rămasă este din 1772), a circulat sub titlul *A lui Iliodor istorie ethiopicească.* Înainte de această dată, N. Pauleti dă o traducere (în 1846, rămasă în manuscris) a unui alt binecunoscut roman al antichității: *Anthia și Avrocom,* de Xenofon din Efes. *Daphnis și Chloe* a apărut în excelenta traducere a lui C. I. Balmuș (1922).

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA LATINĂ

1. *Cadrul istoric.* 2. *Perioada arhaică a literaturii latine.* 3. *Perioada influenței grecești.* 4. *Perioada lui Cicero, Catul și Lucrețiu.* 5. *Perioada lui August. Virgiliu.* 6. *Horațiu.* 7. *Elegia latină. Ovidiu.* 8. *Literatura în epoca imperială.* 9. *Literatura latină în Romînia.* 10. *Concluzii asupra literaturii antichității.*

1. Cadrul istoric

Poporul romîn s-a format pe un fond de populație de liguri neolitici, peste care, pe la mijlocul mileniului al II-lea au venit în valuri numeroase popoare de italioți (latini, sabini, samniți etc.), aducînd civilizația bronzului, iar pe la începutul mileniului I etruscii, din bazinul egeean. Potrivit tradiției, Roma este fondată în secolul al VIII-lea; patriarhala sa regalitate este abolită prin anul 500 de către patricieni, instaurîndu-se republica aristocratică, condusă de senat, deci de patricieni.

Dezvoltarea mijloacelor de producție, precum și criza externă provocată de războaiele pe care le are Roma în secolul al V-lea și al IV-lea, silesc pe patricieni să apeleze la resursele umane și bănești ale masei poporului, ceea ce face să crească importanța și puterea acestui popor (plebs). Lupta de clasă o duce poporul pentru drepturi sociale, juridice, politice și religioase. În adevăr, poporul (termen care nu îi include și pe sclavi) obține, progresiv, o serie de asemenea drepturi; cu timpul însă, cuceririle poporului vor deveni bunuri ale păturii plebeiene care are avere. Pentru poporul sărac, în schimb, situația economică rămîne grea, iar drepturile politice obținute rămîn pur formale.

Marile expediții de jaf (sec. III și II î.e.n) aduc cîștiguri fabuloase marilor proprietari de pămînt, negustorilor și cămătarilor. În schimb, țăranii și meseriașii sînt ruinați prin extinderea extraordinară a muncii sclavagiste.

Sclavagismul roman are trei surse: războiul, majoritatea populației cucerite fiind vîndută ca sclavi; datoriile pe care locuitorii neputîndu-și-le plăti făceau ca ei să fie vînduți de cămătari; în fine, răpirea de către pirați. Vînzarea sclavilor se face în tîrguri, ca vitele: în Insula Delos se vindeau

zilnic mii de sclavi. Un mare război de jaf și cucerire aducea o enormă scădere de prețuri la „bursa" sclavilor.

Numai o mică parte din sclavi aparțineau statului, fiind întrebuințați la lucrări publice și în mine; în general, situația lor era mai bună ca a celor ce aparțineau particularilor bogați și care formau imensa majoritate a sclavilor, întrebuințați în special la munci agricole.

Situația sclavilor era îngrozitoare. Chiar și acea infimă parte ce ajungea să fie eliberată avea mereu obligații. Seria răscoalelor sclavilor începe încă din secolul al III-lea î.e.n, pornind din Sicilia și sudul Italiei, unde sclavii erau concentrați pe marile latifundii. Sclavagismul a avut un rol imens în economia romînă, întrucît pe el se bazau nu numai agricultura, ci și meseriile și comerțul.

Efectul muncii sclavagiste s-a resimțit mai ales în agricultură: pînă în secolul al III-lea î.e.n. aproape că nu existau mari proprietăți; abia de la această dată, ce coincide cu marile războaie de jaf, proprietățile cresc, ca urmare a faptului că brațul de muncă al sclavului este ieftin. Proprietatea mică țărănească dispare încetul cu încetul, fiind înghițită de marea proprietate și pentru că, în fața concurenței acesteia, producția micului cultivator nu mai renta; în fine, o altă cauză este aceea că țăranii săraciți preferă Roma, unde sînt atrași de cîștiguri mărunte. Depopularea Italiei îl va face pe Pliniu să exclame: „latifundiile au distrus Italia".

Prin urmare: dezagregarea economică în urma sistemului sclavagismului particular, acumulări de bogății imense, cămătărie, jaf, lux orbitor, risipă și poporul liber, dar sărăcit, care cerșește pe străzile Romei.

2. Perioada arhaică a literaturii latine

În perioada această arhaică, de cinci secole — de la întemeierea Romei și pînă în anul 240 î.e.n. — găsim doar elemente de literatură populară, ca de pildă: cîntece cu caracter liric, cîntece religioase, rituale, de sărbători, cîntece superstițioase, descîntece; cîntece funebre sau cele soldățești, ironice și necuviincioase; un fel de farse grosolane — *atellanele;* fragmente de legi religioase și niște anale istorice. Primul monument de proză este un text juridic: *Legea celor XII table.*

Pe la mijlocul secolului al III-lea î.e.n., situația se schimbă și literatura romană începe să se afirme. Cauzele acestei schimbări sînt multiple. Mai întîi, Italia de sud este cucerită de greci, cu care ocazie limba și literatura greacă se răspîndesc tot mai mult, limba greacă fiind indispensabilă atît comercianților cît și nobililor pentru ocuparea funcțiilor publice și politice.

Cuceririle unor drepturi de către marea masă a poporului, a cetățenilor liberi, aduc profunde schimbări sociale: puterea absolută a șefului ginții este înlăturată, religia formalistă este abandonată, în locul acesteia introducîndu-se fie scepticismul, fie religii orientale care prin misticismul lor corespundeau în mai mare măsură fanteziei naive a omului simplu.

Starea aceasta își va prelungi consecințele și în domeniul literaturii. Libertatea de opinie, ce este acum mai mare, spiritul de întrecere, care e

acum mai dezvoltat, importanța și cultivarea individualității, care au crescut, sînt condiții ce favorizează dezvoltarea literară.

Contactul stabilit la această dată cu civilizația greacă nu determină, dar influențează și dezvoltarea literaturii. Caracterul criticist al literaturii grecești convine noii societăți în ascensiune: teatrul grec al lui Aristofan, de exemplu, își rîdea de preoți, de zei, de legi, de magistrați, de normele stabilite de morală, adică de tot ceea ce vechea orînduire a Romei regale respecta. Pentru noua societate literatura greacă aducea ceva care însemna libertate, eliberare de sub sufocarea vechii orînduiri. De aceea, după cum era și firesc, influența literaturii grecești întîlnește o puternică opoziție din partea clasei vechi, conservatoare.

Din toate considerentele schițate mai sus vom înțelege de ce literatura latină va cîștiga anumite caractere proprii.

Născîndu-se sub o stimulare și o influență externă, literatura latină se va prezenta ca un rezultat cucerit printr-un efort. De unde uneori stîngăcia ei, dar și — în momentele sale de categorică realizare — o măreție bărbătească.

Ca o confirmare a faptului că această literatură este promovată de spiritul noii societăți este constatarea că numai foarte rar și foarte tîrziu ea va cuprinde nume de scriitori de origine nobilă (Cesar, Salustiu, Tacit etc.) ; cel mai adesea, numele mari ale acestei literaturi vor fi nume de foști sclavi (Livius Andronicus, Plaut, Ceciliu, Terențiu, Horațiu) sau de simpli dascăli, categorie socială modestă (Tit Liviu, Marțial, Juvenal, Quintilian).

3. Perioada influenței grecești

Perioadei arhaice deci îi urmează perioada influenței grecești.

Cel dintîi scriitor latin este Livius Andronicus, — traducător al *Odiseei* și a 19 tragedii grecești, care vin să înlăture grosolanele producții dramatice ale atellanelor.

Mai original este Naevius, autor nu numai de tragedii și de comedii, ci și al unui mare poem epic. El este creatorul poemei epice istorice la Roma.

Ennius este cel mai mare poet al epocii și este socotit ca părintele literaturii latine. A scris 20 de tragedii și comedii, dar opera sa principală este poemul epic *Annales,* tratînd istoria romană de la începuturile sale. Este o epopee națională, în hexametru, pe care el îl introduce primul în poezia latină.

Perioada influenței grecești este ilustrată în special de viguroasa comedie a lui Plaut și de comedia, aplicată spre viața familiară și personală, a lui Terențiu.

Aceleiași epoci, în fine, îi aparține creația unei specii literare de origine romană — satira — creată în forma sub care o cunoaștem și astăzi de Lucilius și desăvîrșită apoi mai tîrziu de Horațiu.

Lucilius (185—103 î.e.n.), prieten al lui Scipio, a scris treizeci de „cărți" de satire, din care însă ni s-a păstrat extrem de puțin. Ca și comedia timpului (dar mai precisă, mai realistă, mai directă în atacurile

Scanned with OKEN Scanner

sale decît comedia), satira lui Lucilius oferă o prețioasă informație asupra oamenilor și moravurilor timpului. Arta sa portretistică precisă a creat adevărate tipuri, reluate de satiricii ulteriori. Deși aparținea ordinului cavalerilor, Lucilius atacă de obicei moravurile aristocrației, — luxul, corupția, desfrîul, — satirizînd în același timp și moravurile literare, și superstițiile ce mențin poporul în ignoranță.

Satira sa are un subliniat caracter moral. Lucilius își face o idee înaltă despre virtute, definind-o astfel în versurile sale:

„Virtutea înseamnă să știi ce este drept, folositor, cinstit și ce este nedrept, nefolositor, necinstit; înseamnă să prețuiești bogăția numai atît cît se cuvine și să cinstești ceea ce într-adevăr merită să cinstești; înseamnă să fii dușmanul celor răi și al moravurilor stricate; înseamnă să pui în rîndul întîi interesele patriei, în al doilea pe ale părinților noștri, iar în al treilea și ultimul rînd pe ale noastre."

Cu Lucilius se încheie seria scriitorilor latini notorii din a doua perioadă a literaturii latine — perioada influenței grecești.

O dată cu secolul următor și în urma unor condiții istorice diferite, literatura latină va căpăta aspecte noi.

4. Perioada lui Cicero. Catul și Lucrețiu

Prima jumătate a secolului I î.e.n. este epoca cea mai agitată din toată istoria Romei. Necontenite războaie externe, numeroase răscoale interne de mari proporții ale sclavilor fac ca republica să-și trăiască ultimii ani. Războaiele se succedă unul după altul și o dată cu jaful acestor războaie se intensifică îmbogățirea colosală a nobililor — ceea ce va face ca și luxul și corupția să crească.

Pînă acum, literatura trăia în mijlocul luptelor politice, avea un caracter marcat cetățenesc și — potrivit modelului său grecesc — clasic. Acum, însă, alte condiții economice și altă configurație socială și politică duc la o altă direcție literară.

În această epocă, literatura claselor dominante nu se mai preocupă de îndatoririle cetățenești și nici nu se gîndește la utilitatea și la rolul său social. Omul de litere face din literatură un mijloc de divertisment, încercînd prin aceasta să evadeze din învolburata realitate a vremii, iar poetul se plasează în centrul propriei sale atenții: literatura va deveni o artă foarte subiectivistă.

Aceste tendințe ale literaturii oglindesc însăși epoca respectivă, epoca marilor crize agrare datorate scăderii randamentului muncii sclavilor față de nevoile crescînde ale schimbului; este epoca de răscoale ale sclavilor — perioadă în care literații, exponenți ai claselor proprietarilor de sclavi, profesează în opera lor retragerea din fața realității sociale pe planul preocupărilor individuale.

Imitată după școala alexandrină, școală decadentă, născută în mijlocul unei societăți trăind în opulență și adresîndu-se unei aristocrații rafinate, idealul acestei societăți va fi și la Roma o literatură ușoară, suplinind

absența fondului printr-un cult al formei, exagerînd prin urmare elaborarea tehnică.

Poetul tipic al acestei direcții este CATUL (87—54 î.e.n.).

Originar dintr-o familie bogată, scriind pentru lumea aristocratică, poetul Catul este un om pe care nu-l interesează viața socială cu problematica ei gravă. Iubește viața ușoară, viața de plăceri și ospețele:

„Paharnice, să-mi torni Falernul tare,
Fără de apă, mie, în pahare.
Mai beată ca un bob de strugure beat
Postumia așa poruncă-a dat.
Iar tu aleargă apă-n altă parte.
Pacostea vinului: aici e vin curat...“

Poeziile sale scurte notează concis un sentiment, o imagine, o izbucnire emotivă, închizînd, uneori, chiar o anecdotă din viața unui libertin (ca de exemplu în poezia *Către versurile sale*) sau, alteori, inscripții cu ton aforistic și formă epigramatică, de exemplu în această scurtă bucată:

„Iubita mea îmi spune că n-ar iubi alt ins
Chiar dacă Joe însuși pe dînsa ar dori-o.
Ea spune, — dar ce spune iubitului aprins
Femeia, doar pe valul fugar, pe vînt mai scrie-o.“

Domeniul inspirației sale este acela al variatelor emoții ale momentului, traduse în poezii scurte, vioaie și pline de spirit, cu toate că uneori umbrele tristeții îl îndrumă cu succes și spre elegie.

Poezia lui Catul aclimatizează pentru prima dată la Roma poezia alexandrinilor, cultivînd poeziile ușoare, de circumstanță, scurte poezii pitorești și elegia sentimentală. Evocări nostalgice, meditații melancolice, fapte diverse din viața sa, totul e materie de poezie. Erudiția în materie de mitologie sau atitudinea epicureană sînt de asemenea prezente în poezia sa. De obicei, poetul este nepăsător și vesel, schițînd în linii simple și precise o mică scenă de interior sau un pitoresc tablou din natură. Ceea ce aduce Catul nou în poezia latină este lirismul personal.

Poetul, care este adeseori comparat cu Alfred de Musset, este înainte de toate poetul iubirii pasionale. Asemenea romanticului francez, Catul nu rămîne însă numai la tonul vesel, spiritual și hedonist al poeziei de circumstanță. Moartea fratelui său, de pildă, ocazionează poetului accente de adîncă sinceritate:

„Am străbătut popoare și mări nenumărate
Și vin lîngă sărmanele-ți rămășițe, frate,
Prinosul de pe urmă la moarte să-ți închin...
Și fiindcă mi te smulse un ne-ndurat destin,
Nefericite frate, răpit pe neștiute,
Să mai șoptesc o vorbă cenușii tale mute.
Azi pentru tine numai aceste daruri sînt,
Ce din bătrîni se-așază la margini de mormînt.
Primește-le, în lacrimi de frate înmuiate,
Și pentru veșnicie, acum, adio frate!“

Scanned with OKEN Scanner

În primul rînd, însă, Catul este cunoscut și a exercitat o mare influență asupra viitoarei poezii latine ca poet al iubirii. În poezia sa, sentimentul iubirii apare cu infinite și subtile nuanțe. Toată gama sentimentelor legate de povestea iubirii sale pentru Lesbia este dominată de suferința patetică a iubitului părăsit, iar vibrația sentimentală sinceră și pură a poetului — altădată glumeț, monden, galant, chiar frivol — comunică cititorului de acum convingerea lui Catul că iubirea nu este pentru el un divertisment, ci o pasiune mai puternică decît voința și chiar decît moartea. De la poezia lui Catul pînă la elegiile poeților din a doua jumătate a veacului n-a mai rămas decît un pas.

Cu totul diferită este personalitatea poetului filozof LUCREȚIU care a trăit cam între anii 97 și 55 î.e.n.

Opera lui Lucrețiu *Despre natura lucrurilor* este un poem filozofic construit pe baza doctrinei materialiste a lui Epicur și Democrit. Scris cu intenția declarată de a spulbera întunericul superstițiilor, poemul expune un sistem pur materialist, afirmînd ideea indestructibilității materiei, vorbind despre natura materială a sufletului, despre mișcarea atomilor care determină varietatea și schimbările lucrurilor, despre cunoaștere, despre originea lumii și evoluția civilizației, în fine explică diferite fenomene ale naturii. Filozoful este un dușman al obscurantismului propagat de superstițiile religioase, precum și al religiei, considerată de el ca sursă nu numai a rătăcirilor cunoașterii omenești, ci chiar și a diferitelor crime.

„Lucrețiu — scria Marx — este adevăratul poet epic roman, căci el cîntă substanța spiritului roman; în locul figurilor senine, puternice, totale ale lui Homer găsim aci eroi solizi, înarmați pînă-n dinți, lipsiți de orice altă calitate; războiul *omnium contra omnes* (tuturor contra tuturora), forma rigidă a existenței pentru sine, o natură lipsită de caracter divin și o zeitate izolată de lume.“ [1]

Deși operă filozofică prin intenție, *Despre natura lucrurilor* este și o operă de mare valoare literară, prin pasiunea argumentației și prin bogăția imaginației, prin accentele de caldă sensibilitate umană, cînd poetul vorbește despre cei ce suferă, sau prin accentele de ironie la adresa viciilor și superstițiilor. Apoi solemnitatea tonului, elevația inspirației și plasticitatea imaginilor (în părți ca elogiul filozofiei din cîntul II, elogiul lui Epicur din cîntul III sau elogiul Atenei din cîntul VI) au asigurat de asemenea acestui poem o excepțională glorie filozofică și literară de-a lungul veacurilor. Iată, de exemplu, versurile cu care începe *Invocația*:

„Rodnică Venus, a Eneazilor zămislitoare,
Pentru oameni și zei — desfătare de-apururi.
Sub lunecătoarele astre-ale bolții, crăiasă, —
Mării cu nave plutitoare, tu-i dărui prăsilă;
Țarinii, holde-ncărcate, belșug hărăzindu-i;
Vîntul de tine se teme, iar norul cel greu se destramă
Cînd cu plăpînde podoabe pămîntul ți-așteaptă ivirea,

[1] K. Marx, *Din lucrările preliminare pentru o istorie a filozofiei epicuriene, stoice și sceptice*, în K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, ed. cit., p. 205.

Înveșmîntat de gingașele flori ; iar tipsiile mării
Rid către tine sub raze...“

Epoca aceasta numără și personalități ca Iuliu Cesar, Salustiu sau Marcus Tullius Cicero.

Istoriografia nu intră în cadrul preocupărilor noastre. Va trebui totuși să remarcăm că Cesar are cea mai frumoasă proză latină și că Salustiu, concepînd dramatic istoria, în acțiune, iar nu descriptiv ca Cesar, este întîiul scriitor care a făcut la Roma din istorie un gen literar, atît prin tablourile ce le redă, cît și prin contururile sugestive ale caracterelor.

Personalitatea dominantă a epocii este oratorul, retorul și filozoful CICERO (106—43 î.e.n.).

Ca orator, în pledoariile *(Pentru Archia)* sau în discursurile sale politice *(Catilinarele, Philippicele)*, Cicero este remarcabil prin spirit sau prin efectul patetic, dar și prin claritatea și armonia frazei. Ca retor, în lucrările sale de retorică *(Despre orator)* arată că oratorul trebuie să fie un adevărat enciclopedist, să cunoască filozofie, istorie, drept și poezie.

În lucrările sale filozofice (cu caracter politic : *Despre republică ;* religios : *Despre natura zeilor ;* pur filozofic : *Despre amiciție)*, Cicero nu este un gînditor original, ci un vulgarizator. Eclectic în filozofie, în morală Cicero este un stoic, luptînd aprig împotriva epicureismului. Cicero este cel dintîi care creează terminologia filozofică latină. Prin varietatea scrierilor sale, el fiind un adevărat enciclopedist, Cicero este considerat ca cel mai de seamă reprezentant al prozei latine.

Dînd numele său acestei perioade a literaturii latine, Cicero o încheie. În a doua jumătate a aceluiași veac, ca urmare a unor condiții istorice diferite, vom avea cea mai strălucită epocă a literaturii latine.

5. Perioada lui August. Virgiliu

Jumătatea a doua a secolului I î.e.n. începe prin căderea republicii și instaurarea imperiului. Principala cauză care a dus la această răsturnare politică a fost intervenția clasei proprietarilor de sclavi. Aceștia, pentru a reprima răscoalele sclavilor la care se atașează și țărani, susțin lupta împotriva republicii și înlocuirea ei printr-o dictatură militară, care să le garanteze liniștea și satisfacerea intereselor lor.

Principatul lui Octavian August aduce o relativă pacificare a imperiului și înfrumusețarea și civilizarea urbanistică a Romei ; se întreprinde la maximum munca sclavilor pentru construcții mari — construcții care însă prin somptuozitatea lor contrastează puternic cu mizeria plebei. În schimb cei bogați trăiesc într-un lux fastuos și din ce în ce mai rafinat, fapt care mai ales în secolul următor va duce la o decădere în ultimul grad a moravurilor.

Se caută să se corupă plebea, oferindu-i-se spectacole costisitoare spre a i se abate atenția de la realitatea mizeră. Un sfert din populația

liberă a Romei capătă de la stat alimente în mod regulat și gratuit. Această populație rămasă fără lucru era astfel întreținută spre a nu se revolta contra regimului.

Regimul imperial acordă o protecție deosebită literelor. Mecena, consilierul apropiat al lui August, patronează literatura și scriitorii. Firește că această protecție nu era acordată în mod dezinteresat, ci în scopul precis de a-i folosi pe scriitori în activitatea de propagandă în favoarea regimului, în scopul de a-i atrage spre noul regim și pentru a cîștiga totodată și simpatia publică.

Poezia devine o adevărată manie a acestei epoci: peste tot se găsesau doar poeți. Epoca principatului lui August este epoca poeziei, epoca lui Virgiliu, a lui Horațiu, a lui Ovidiu.

Tipul poetului oficial, conștient de gravitatea, de importanța, de demnitatea funcției sale de poet, care ține ca prin opera sa să sprijine reformele lui August pornite în scopul regenerării morale a Romei este Publius Vergilius Maro (70—19 î.e.n.).

Atras la început de poezia alexandrinilor, Virgiliu este cîștigat apoi de literatura clasică greacă și de poezia lui Lucrețiu. Principalele opere ale lui Virgiliu sînt *Bucolicele, Georgicele* și *Eneida.*

Prima operă, scrisă sub influența poeziei alexandrine, este o culegere de poezii pastorale imitate după Teocrit. Aici Virgiliu cîntă viața păstorilor, pentru care principala preocupare este dragostea. Dar, spre deosebire de Teocrit, poetul latin aduce o viață transcrisă convențional, prețios, artificial. Simplitatea vieții păstorilor trăind în mijlocul naturii reprezintă pentru poet un mod de refugiu din atmosfera viciată a societății mondene. Virgiliu însă aduce în *Bucolice* o puritate a sentimentului și un delicat simț al naturii, note ce vor rămînea caracteristice pentru întreaga sa operă.

Cea mai desăvîrșită însă dintre operele lui Virgiliu sînt *Georgicele.* Aici, el utilizează *Munci și zile* a lui Hesiod. În *Georgice,* Virgiliu atrage atenția asupra vieții de la țară și asupra agriculturii, ocupație atît de cultivată și de iubită de strămoși, opunînd vieții artificiale a bogaților farmecul simplu al vieții rustice.

În cele patru cărți poetul tratează despre agricultură, pomicultură, zootehnie și apicultură. Nu partea informativă, tehnică interesează, ci episoadele intercalate sînt cele ce dau farmec *Georgicelor.* Spre deosebire de lucrarea lui Lucrețiu, opera lui Virgiliu este străbătută de un sentiment religios, dublat de un viu sentiment cetățenesc. În fine, dragostea naturii și a vieții rustice, simpatia pentru animale și pentru plante, cărora poetul le atribuie sentimente omenești, pasiunea caldă a tonului sau finețea și plasticitatea stilului fac din *Georgice* o capodoperă.

Ideea social-politică ce susține această capodoperă este că Roma, devenită puternică prin practica agriculturii, este în prezent amenințată de excesul grandorii și al luxului și că ea nu se va putea salva decît prin revenirea la respectul și considerația profundă a agriculturii. (Această idee traducea de fapt tendința de restaurare a micii proprietăți și a religiei, așadar o tendință opusă intereselor clasei aristocratice.)

Scanned with OKEN Scanner

Această idee fundamentală și această critică socială făcută de pe poziții patriarhale împrumută *Georgicelor* un ton de gravitate patetică în fragmentul din *Georgica a II-a* intitulat *Lauda Italiei,* fragment care se încheie cu versurile:

„Țara noastră are rîuri de argint, aramă are,
Și prin vinele ei curge aurul cu-mbelșugare.
Și tot ea născu pe lume aprig neam de luptători:
Marsi, sabelli și volsci cu suliți, și liguri mult răbdători.
Ea-i născu pe Deci, pe Marii, pe Camilii de-altădată,
Ea pe Scipionii vajnici și pe tine-acuma, iată,
Cezare, ce biruința tocma-n Asia ți-o-ntinzi,
Din cetățile romane alungînd pe slabii inzi!
Te salut, pămînt saturnic, mare-n grîne și tot mare
Și-n eroi! Eu voi deschide astăzi sfintele izvoare
Și-al străvechii tale glorii meșteșug încep să cînt:
O ascreică poemă în italicul pămînt.“

Cea mai mare lucrare a lui Virgiliu, a cărei elaborare i-a cerut zece ani, este *Eneida.*

Această epopee a latinității cuprinde, în partea întîi, peripețiile pe mare ale lui Enea pînă să ajungă pe pămîntul Italiei, această carte fiind imitată după *Odiseea.* Partea a doua, imitată după *Iliada,* cuprinde luptele eroului în Italia. Ca izvoare, Virgiliu a mai utilizat și poemul epic al lui Naevius, și *Analele* lui Ennius.

Virgiliu a scris această epopee cu un scop literar, dar și cu un scop civic, de exaltare a virtuților romane și, în sfîrșit, cu un scop de elogiu dinastic, de preamărire a epocii principatului lui August.

Condițiile în care este conceput și elaborat poemul sînt de natură a-i asigura valoarea. În primul rînd amploarea viziunii, care îi permite să îmbrățișeze dintr-o singură privire întreaga istorie romană. În al doilea rînd, subiectul este suficient de vechi pentru ca poetul să încerce să dezvolte miraculosul, element necesar oricărui poem epic asemănător.

În această grandioasă viziune de ansamblu a trecutului, în centrul căreia este plasat legendarul părinte al neamului latin, Virgiliu aduce erudiție, sentiment cetățenesc și sensibilitate umană. Materialul imens de date reale, de legende și tradiții este folosit în scopul de a fundamenta, pe calea emoției estetice, ideile politice și sociale ale lui August.

Cu toate acestea, *Eneida* este mai mare prin intenție decît prin realizare. Căci epopeea nu este născută într-un mediu dominat de acea credință naivă care să împrumute poemului forța veracității. Lipsește fondul masiv de credințe, adeseori naive, întîlnit în străvechile epopei homerice; epoca lui Virgiliu este prea savantă pentru a mai crede în puterea și farmecul miraculosului.

Apoi, autorul este prea puțin puternic, prea puțin apt pentru invenția epică: este în schimb mai mult un temperament delicat, aplecat spre lirism și elegie — de unde un miraculos poetic, dar rece, și caractere entuziast evocate, dar șterse.

Scanned with OKEN Scanner

În fine, celălalt element constitutiv de creație epopeică, mitologia, este de asemenea mai debil. Zeii sînt lipsiți de pasiune, incapabili a se lansa în aventuri și fapte pasionate:

„Oare mînii atît de aprige pot ele intra în sufletul zeilor?" se întreabă însuși poetul, sceptic el însuși în materie de mitologie, în acest instrument de creație epică. Și este prea multă ordine, prea mult calcul în organizarea acestui panteon roman; zeii romani apar, la Virgiliu, prea încadrați într-o disciplină romană și într-o netă ierarhie civică. Întocmai ca un cetățean din epoca lui August, conștient de necesitatea acestei ordine ierarhice, zeul Neptun va ajunge să protesteze:

„Nu lui Eolus, ci mie mi s-au dat tridentul și împărăția mării".

Mai multă ordine și demnitate găsim în panteonul roman decît în cel grec, dar și mai puțină viață. Astfel, și mitologia, și psihologia, și stilul epopeii vor fi lipsite de forță.

Totuși, calitățile Eneidei sînt remarcabile și suficient de puternice pentru a-i fi asigurat succesul și valoarea ce s-au impus posterității.

Eneida aduce o caracterizare ideală a instituțiilor, a credinței și moravurilor romane. Găsim apoi aici legendele și tradițiile locale — totul realizat în forma unei desăvîrșite compoziții. *Eneida* dă expresie practicilor religioase și preceptelor morale: principiul constituției ferme a familiei, principiul perpetuității neamului roman sau principiul înțelepciunii și al moderației. Versuri ca acestea:

„Să ai curajul de a disprețui bogățiile"

sau:

„Învață, copile, învață de la mine virtutea și munca, —
Alții te vor învăța fericirea"

vin parcă din vremurile de glorie ale societății romane, ca o mustrare și o critică la adresa societății în care trebuie să trăiască poetul și care ignora aceste norme morale.

Virgiliu nu este un geniu epic. Momentele realizate cu mare forță devin puternice mai mult prin intensitatea sentimentală a personajelor, ca de exemplu în acest scurt fragment din cartea a doua:

„Și groaznic se cutremură palatul
De freamătul de jale și de gemet,
Și curtea urlă pînă-n fund de plînsul
Femeilor, și vaierul ajunge
La stelele-aurii. Prin uriașul
Palat colindă mamele-ngrozite,
Și ușile le țin îmbrățișate,
Și le sărută."

Alteori, poetul ajunge să realizeze versuri de o gingășie aeriană, ca în pasajul ce redă întîlnirea lui Enea cu stafia iubitei sale Creuza și dispariția fantomei:

În fine, celălalt element constitutiv de creație epopeică, mitologia, este de asemenea mai debil. Zeii sînt lipsiți de pasiune, incapabili a se lansa în aventuri și fapte pasionate:

„Oare mînii atît de aprige pot ele intra în sufletul zeilor?" se întreabă însuși poetul, sceptic el însuși în materie de mitologie, în acest instrument de creație epică. Și este prea multă ordine, prea mult calcul în organizarea acestui panteon roman; zeii romani apar, la Virgiliu, prea încadrați într-o disciplină romană și într-o netă ierarhie civică. Întocmai ca un cetățean din epoca lui August, conștient de necesitatea acestei ordine ierarhice, zeul Neptun va ajunge să protesteze:

„Nu lui Eolus, ci mie mi s-au dat tridentul și împărăția mării".

Mai multă ordine și demnitate găsim în panteonul roman decît în cel grec, dar și mai puțină viață. Astfel, și mitologia, și psihologia, și stilul epopeii vor fi lipsite de forță.

Totuși, calitățile Eneidei sînt remarcabile și suficient de puternice pentru a-i fi asigurat succesul și valoarea ce s-au impus posterității.

Eneida aduce o caracterizare ideală a instituțiilor, a credinței și moravurilor romane. Găsim apoi aici legendele și tradițiile locale — totul realizat în forma unei desăvîrșite compoziții. *Eneida* dă expresie practicilor religioase și preceptelor morale: principiul constituției ferme a familiei, principiul perpetuității neamului roman sau principiul înțelepciunii și al moderației. Versuri ca acestea:

„Să ai curajul de a disprețui bogățiile"

sau:

„Invață, copile, învață de la mine virtutea și munca, —
Alții te vor învăța fericirea"

vin parcă din vremurile de glorie ale societății romane, ca o mustrare și o critică la adresa societății în care trebuie să trăiască poetul și care ignora aceste norme morale.

Virgiliu nu este un geniu epic. Momentele realizate cu mare forță devin puternice mai mult prin intensitatea sentimentală a personajelor, ca de exemplu în acest scurt fragment din cartea a doua:

„Și groaznic se cutremură palatul
De freamătul de jale și de gemet,
Și curtea urlă pînă-n fund de plînsul
Femeilor, și vaierul ajunge
La stelele-aurii. Prin uriașul
Palat colindă mamele-ngrozite,
Și ușile le țin îmbrățișate,
Și le sărută."

Alteori, poetul ajunge să realizeze versuri de o gingășie aeriană, ca în pasajul ce redă întîlnirea lui Enea cu stafia iubitei sale Creuza și dispariția fantomei:

Scanned with OKEN Scanner

„Vorbind așa, ea mă lăsă în lacrimi
Cînd tocmai aș fi vrut să-i spun atîtea,
Și-n aerul ușor pieri. De trei ori
Cu brațele cercat-am să-i înlănțui
Grumazul, și de trei ori, apucînd-o
Zadarnic, — umbra mi-a scăpat din brațe,
Ca vîntul lin, ca somnul care zboară."

De cea mai mare popularitate s-a bucurat întotdeauna cartea a doua, cuprinzînd descrierea prăbușirii Troiei, și mai ales cartea a patra, descriind dramatic dragostea Didonei părăsite de Enea.

Întreaga operă poetică a lui Virgiliu îi completează fizionomia literară prin trăsătura unei inspirații delicate și ușoare, prin subtila percepție senzorială a peisajului, prin calda înțelegere umană, prin nota melancolică de dragoste și bunătate, prin tonul dominant de ușoară tristețe, — un bogat și foarte personal fond liric, închis într-un vers perfect lucrat, variat ca expresivitate, plin de armonie coloristică și mai ales muzicală.

6. Horațiu

Poezia „secolului lui August" este dusă la cele mai înalte culmi de către un fiu de sclav liberat, căruia „sărăcia i-a dat îndrăzneala de a face versuri" (*Sat.* I, 6), de către celebrul poet HORAȚIU care, o dată ajuns în cercul favoriților lui Mecena, a fost cel mai apreciat de către acesta (64 — 8 î.e.n).

Horațiu a scris satire în care atacă viciile societății sale contemporane: risipa, cămătăria, luxul etc. Aceeași atitudine de critică socială o ia el în epode — compoziții mici, cu caracter satiric, adresate la persoane. Epistolele sale au subiecte fie de filozofie, fie de morală, fie literare — ca acea epistolă adresată Pisonilor, monument al teoriei literare a antichității.

Dar partea cea mai strălucită a operei sale o formează odele, gen de poezie lirică cu subiecte diferite, pe care el le-a creat la Roma. Horațiu este cel dintîi care a aclimatizat în literatura sa poezia lui Anacreon, Safo sau Pindar.

Inspirația lui Horațiu nu este monocordă; dimpotrivă, este succesiv epicuristă, hedonistă și stoică, melancolică și optimistă. Multiplă, variată, contradictorie ca însăși viața, inspirația sa reprezintă însăși viața în toată diversitatea ei antică.

Lirica lui Horațiu, cuprinzînd idei morale, sociale și politice, elogiază simțul civic, curajul, moderația, dreptatea, prudența, religiozitatea, cinstea etc. Concepția epicuristă însă este cea care îi dă o mai bogată sursă de inspirație, ca în *Către Venus*:

Scanned with OKEN Scanner

„O, Venus, în Cnido și-n Pafos regină,
Îți lasă plăcutul tău Cipru și vină
În casa Glycerei cu daruri de seamă
Și fum de tămîie te cheamă.
Și Cupidon vie cu tine, aprins,
Și Nimfe și Grații cu brîul descins,
Și-apoi Tinerețea: ea doar de la tine
Tot prețul, Zeiță,-l deține.“

Această atitudine de viață se menține însă pe linia unui hedonism măsurat, echilibrat, moderat, ca în poezia *Sclavului său:*

„Urăsc, copile, fastul perșilor,
Nu-mi plac încununate împletiri,
Să nu mai tai tîrziii trandafiri
Ce-n parcuri mor.

Ci numai simplul mirt de rînd îl vreau...
Cu mirt, slujind, îți șade bine ție
Și mie care, tolănit, în vie,
La umbră, beau.“

Este aici un hedonism corect, în care însăși aplicația bahică este superior atenuată. Prin această atitudine temperată în gustarea plăcerilor variate ale vieții se exprimă recomandarea trăirii intense a clipei prezente, celebrul „carpe diem“ horațian, prin dragostea de viață ce nu dorește plăceri vicioase, — sentiment care de asemenea este ușor tincturat și de o vagă notă de melancolie:

„Să nu te-ntrebi vieții noastre ce capăt zeii-au rînduit,
Nici să te-ncerci, Leuconoe, căci nu-i de ei îngăduit,
În vrăjile babilonene, ci rabdă tot ce ți-e sortit.
Fie că Zeus ierni mai multe sau doar pe-acestea ne-a mai dat,
Nădejdea tu ți-o drămuiește, căci timpul vieții-i măsurat.
Strecoară-ți, înțeleaptă, vinul: cît stăm de vorbă, vremea-n zbor
Aleargă; ziua de azi trăiește-o și nu te-ncrede-n viitor“.

În această poezie, motivul „carpe diem“ se enunță cuprinzînd, pe lîngă notele specificate mai sus, și note de stoicism. „Carpe diem“, prin urmare, nu este de loc răspunsul ușor pe care un temperament superficial l-ar da problemelor vieții.

Numai rareori Horațiu rămîne la idilicul simplu, la zugrăvirea în imagini vii, colorate de nostalgia amintirii, a vieții de la țară, ca în versurile din epoda a II-a:

„Ferice-acel ce pilda strămoșilor urmează,
Și de negoț departe, și slobod de cămată
Moșia părintească cu boii lui lucrează.
. . . . . .

El șade să-mpletească pe plopi lăstari de viță
Sau să privească boii, în vale, la pășune ;
Schimbînd altoiul, taie uscatele mlădițe,
În amfora curată el mierea stoarsă-o pune
Și oile plăpînde le tunde ușurel.“

În cadrul unei asemenea inspirații, tema erotică nu putea să fie frecventă. Horațiu nu este un poet al iubirii. Cît despre tema morții, aceasta nu va constitui o preocupare îndelungată și nu-l va duce la accente tulburătoare, ci la orizonturile elegiei senine :

„Eu voi zbura-n văzduhul nepătat
Nemaivăzut poet înaripat...
Și, părăsind pămîntul, voi lăsa
În urmă Roma și invidia.“

În schimb, oda sa *Împotriva luxului,* pe lîngă critica ce o conține, deschide noi perspective de înțelegere a poeziei horațiene și îi completează peisajul liric :

„Pe-atunci sărac era romanul,
Dar statu-era bogat și tare
Și nu-nălțau particularii
Largi portice răcoritoare.

Iar legile opreau disprețul
Pentru colibele sărace
Și numai templele-aveau voie
Cu marmură să se îmbrace.“

Este în poezia lui Horațiu o solemnă poziție de respect pentru valorile trecutului, nealterat de corupția contemporană, de cupiditatea și avariția, de luxul și imoralitatea clasei dominante ; o poziție care vizează contradicția acută dintre acest lux al bogătașilor și sărăcia cruntă a țărănimii. Și Horațiu, la fel ca Virgiliu, exaltă acest trecut și critică prezentul, dar situația lor de protejați ai lui August îi oprește să meargă prea departe, cu alte cuvinte să critice și unele abuzuri ale regimului.

Poziția de gîndire și de atitudine a lui Horațiu este limitată și nu arareori contradictorie. Poetul are mîndria originii sale de fiu al unui sclav eliberat, dar și mîndria de a se ști prețuit în anturajul nobilului Mecena. Servește cu fidelitate politica lui August (restaurarea păcii, a micii proprietăți, a moravurilor, a sobrietății, a tradiției etc.), dar, spre a-și păstra o relativă independență, se ține la o anumită distanță, cu toate că alteori este servil față de August, motiv pentru care Engels îl critică aspru [1]. Horațiu critică moravurile sociale și politice, dar prudent și nu categoric. Condamnă viciile, dar nu fără o oarecare indulgență. Opera poetului se constituie ca o oglindă critică a societății romane contemporane,

[1] F. Engels, *Către Marx,* în K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură,* ed. cit., p. 460.

dar idealul horațian de perfecțiune nu este atît un ideal social și nici activ, cît mai de grabă un ideal individualist și contemplativ.

Remarcabilă operă de teorie literară a antichității și în același timp operă semnificativă pentru profilul spiritual al lui Horațiu este *Epistola către Pisoni*. Scrisă împotriva mulțimii de epigoni care prin superficialitatea lor compromiteau poezia, epistola enumeră principiile ce trebuie să stea la baza unei opere literare pentru ca aceasta să cîștige în demnitate și pentru ca poetul, care prin esență trebuie să exercite o funcție morală, să devină un educator, un element folositor societății.

Prima condiție este veracitatea : ca să placă, opera trebuie să arate adevărul. Apoi, indispensabilă este unitatea și armonia ansamblului. O altă condiție este ca poemul să trezească emoția estetică a cititorului. Unui poet i se cere neapărat nu numai talent, ci și cultură. El trebuie să fie foarte exigent cu sine însuși, acordînd cea mai mare atenție elaborării artistice. Poetul trebuie să urmărească în permanență în opera sa o îmbinare între util și frumos, prin desfătarea estetică să caute să-l învețe, să-l educe pe cititor. Scriitorul trebuie să scrie foarte concis, conciziunea fiind o condiție a valorii artistice a unei opere. Apoi, el trebuie să caute să îmbogățească vocabularul, folosind și cuvinte vechi, și cuvinte noi. În fine, Horațiu combate mediocritatea și condamnă pe poeții care caută să-i flateze pe cei ce-l plătesc.

Aceste idei estetice — alcătuind prima operă importantă de acest gen a antichității, după *Poetica* lui Aristotel — vor căpăta o putere de dogmă în timpul Renașterii și al clasicismului francez, *Arta poetică* a lui Boileau reluînd și actualizînd ideile acestei adevărate „arte poetice“ a lui Horațiu.

Maestru al cuvintelor și al ritmurilor, Horațiu este genial prin corespondența pe care o realizează între ideea de fond și expresia ritmică-muzicală, prin identitatea de respirație a fondului și ritmului.

Horațiu a fost poetul care „în fața elegiei, încătușată de imitația elenistică și care nu îndrăznește să se ridice mai sus de meschine povești erotice, împotriva acestui lirism modelat de o convențională eleganță mondenă, înțepenită într-un manierism prea savant și cu un stil afectat, creează o poezie perfectă ca formă și de inspirație voit naivă, populară și romană. Odele sale sînt cu adevărat poezia secolului nou“ (Alb. Grenier).

7. Elegia latină. Ovidiu

Paralel cu poezia lui Virgiliu și a lui Horațiu se cultivă acum la Roma o altă poezie, a unor poeți pentru care arta nu mai reprezintă o funcție morală și socială ; o poezie a cercurilor aristocratice, o poezie ce evită tematica politico-socială, o poezie care se menține pe planul intimismului : elegia sentimentală. Reprezentanții ei sînt Tibul, Properțiu și — pînă la un punct — Ovidiu.

TIBUL (54—19 î.e.n.) este poetul care visează viața liniștită și pură de la țară, alături de iubita lui, Delia. Infidelitatea ei însă îi prilejuiește stăruitoare lamentații sentimentale (dar care nu au forța pasională din versurile lui Catul), și îi îndreaptă gîndul spre moarte. Și peste tabloul idilic al unei fericiri zadarnic dorite se așterne greu și insistent umbra morții.

Dar cînd Tibul se gîndește la ororile războiului care distruge speranțele oamenilor în pace și liniște, poezia sa capătă o notă neașteptată de gravitate, de vigoare, de umanitate:

„Cine a fost cel ce făcut-a întîiul grozavele săbii?
Ce om feroce a fost, fără inimă, crud?
În omenire de-atunci sînt crunte omoruri și lupte,
Morții năpraznice-atunci calea mai larg s-a deschis.
...Ce nebunie, moartea cea neagră s-o chemi prin războaie!

PROPERȚIU (49—15 î.e.n.), poetul la care influența alexandrină se face mai resimțită, este superior lui Tibul prin vigoarea și profunzimea sentimentului. La nici un alt poet latin al secolului iubirea nu apare ca o pasiune atît de puternică.

Tema unică a poeziei lui Properțiu este iubirea. În tratarea acestei teme poetul apelează des la amintiri mitologice. Mai concis decît al lui Tibul, stilul său nu este atît de simplu și de limpede, dar este mai personal. Alături de pasiunea sa erotică Properțiu introduce și reflecții morale: zadarnice sînt frămîntările și ambițiile omenești, căci ceea ce este esențial e viața inimii, iubirea este sensul suprem al vieții, este singurul lucru care merită prețuit, este singurul mijloc care îi poate face pe oameni mai buni:

„Iubirea-i mai presus de orice comoară, cît ar fi ea de mare.
...Căci, fără de iubire, bogăția ce plăcere-ți poate oferi?
Nimic nu-mi pare prețios dacă Venus nu îmi va zîmbi.
Ea poate-nfrînge a vițiilor pornire înfricoșătoare
Și-n suflete de piatră chinul suferinței să-i strecoare.“

Cel mai mare elegiac latin și singurul poet care poate sta alături de Virgiliu și Horațiu este PUBLIUS OVIDIUS NASO (42 î.e.n. — 17 e.n.).

Bogata creație poetică a lui Ovidiu — cea mai amplă și mai variată operă poetică pe care ne-a transmis-o antichitatea greco-romană — se desfășoară în trei etape distincte, corespunzînd unor tematici diferite.

Descendent dintr-o familie veche de cavaleri, Ovidiu s-a bucurat de o aleasă educație, a făcut călătorii, „apoi am intrat în slujbe menite celor tineri“, — cum scrie el, — dar numai pentru scurt timp, dedicîndu-se pe urmă exclusiv poeziei. Preferînd societatea aristocratică, Ovidiu scrie pentru această societate, cultivîndu-i gusturile, în același timp însă făcînd opoziție unor măsuri autoritariste ale lui August și uneori exprimînd chiar simpatie față de situația sclavilor. Nu se poate afirma că Ovidiu a fost „democrat“; adevărul însă este că la nici unul din marii poeți latini nu întîlnim atîtea atitudini democratice ca la Ovidiu, chiar dacă numai ușor și accidental.

Prima sa culegere, *Amoruri*, este în ansamblu povestea unei iubiri, imaginare mai degrabă decît reale. Pasiunea sinceră este înlocuită cu ceea ce constituie calitatea predominantă a geniului lui Ovidiu: spiritul, spiritul sub toate formele sale: de la spiritul de rară finețe psihologică și de pătrunzătoare observație a moravurilor lumii mondene pînă la spiritul ironic, la glumă, la parodie, la calambur sau la antiteza de efect oratoric. Acestea sînt procedeele obișnuite ale tehnicii sale poetice. La Ovidiu apare, aici ca la nici un alt poet și într-o asemenea măsură, inteligența. Inteligența concepută însă ca superficial dar foarte agil joc al promptitudinii, ca neașteptată vioiciune a spiritului. De aceea nu s-ar putea spune că Ovidiu este un elegiac propriu-zis; căci elegia implică introvertire, sentimentalism, melancolie — adică tot ceea ce „inteligența", luciditatea, aplicația spre ironie, tot ceea ce spiritul lui Ovidiu exclude.

Teoretizarea concepției sale despre iubire constituie tema *Artei iubirii*. Opera aceasta cuprinde indicații asupra felului de a-ți căuta o iubită, de a-i cîștiga dragostea și de a i-o păstra. Poetul nu-și consideră opera ca fiind amorală, pentru că dintru început ea se adresează celor ce sînt deja amorali. De reținut aici este faptul că Ovidiu respinge ideea de a-ți cumpăra iubirea, trebuind în schimb s-o cucerești numai prin farmecul persoanei tale, farmec în care să intre purtările alese și o cultură aleasă; sensul operei constă în încercarea pe care o face poetul de a înălța iubirea de la un simplu joc frivol la ținută și demnitate, de la depravare la galanterie, purificînd astfel întrucîtva moravurile decăzute ale aristocrației și îmbogățiților timpului. *Arta iubirii* constituie un document prețios asupra moravurilor acestora.

În fine, tot acestei prime perioade a creației lui Ovidiu (în afara altor culegeri, *Leacuri contra iubirii* și *Despre cosmetice*) îi aparțin *Heroidele*, o serie de scrisori imaginare scrise de femei celebre ale trecutului legendar iubiților lor. În afara multor indicații privind societatea timpului, acest fel de elegie a fost pentru prima dată cultivat la Roma, de Ovidiu. Aici apare pentru întîia oară în creația sa tonul elegiac sincer și adeseori emoționant.

În a doua etapă de creație, Ovidiu se îndreaptă spre tezaurul de mituri, legende, credințe și obiceiuri ale poporului roman legate de anumite zile ale anului. Astfel iau naștere *Fastele*, care — începînd cu prima lună a anului, dar oprindu-se după a șasea — sînt un fel de catalogare a evenimentelor istorice mari, a ceremoniilor religioase, a tradițiilor și obiceiurilor romane, dar o catalogare poetizată cu multă sensibilitate, finețe și nu rareori cu spirit ironic. Departe de a fi o operă aridă, — cum superficial se afirmă uneori, — *Fastele* aduc nenumărate pasaje de cea mai autentică poezie.

Capodopera lui Ovidiu însă este marele poem, atingînd dimensiunile *Iliadei*, intitulat *Metamorfozele*. Nicăieri ca aici poetul nu și-a pus (nici chiar în *Faste*) într-o măsură atît de mare la contribuție vasta sa erudiție în materie de mituri și legende. Începînd cu cea dintîi și cea mai grandioasă metamorfoză — creația lumii, pe baza existenței primordiale a

materiei, poetul descrie vreo două sute patruzeci de preschimbări legendare de oameni în alte făpturi, în plante, flori, arbori, stînci, constelații etc.

Dar nu această erudiție face din *Metamorfoze* una din marile capodopere ale antichității, nici chiar talentul de povestitor al poetului, ci sensurile de profundă umanitate care străbat din cele mai cunoscute episoade (Pigmalion, Narcis, Echo, Proserpina, Filemon și Baucis etc.). Simțul artistic și fantezia strălucitoare a poetului dau narațiunii o intensă senzație de viață și de adevăr. Și ceea ce este cu totul remarcabil e faptul că monotonia este exclusă ; s-ar putea spune că în întreaga operă nu există două episoade prezentate în același mod și cu o tonalitate identică.

Un alt fapt care a scăpat sistematic cercetătorilor este relevarea puternicului realism din părțile cele mai bune ale poemului, care nu evită nici expresia cea mai aspră. Un exemplu în acest sens îl poate oferi episodul ciumei din Egina (cartea VII), în care se întîlnesc astfel de versuri :

„Știm că-n izvoare și lacuri la urmă-ajunsese miasma,
Că mii de șerpi răspîndiți pe ogoare nemailucrate
Au pîngărit atunci rîuri cu balele lor veninoase.
Ciini, și paseri, și oi, și boi, și sălbatice fiare
Se prăbușeau cu grămada... Pe toate-a pus stăpînire amorțeala,
Iar prin păduri, pe cîmpii și pe drumuri zac hîdele stîrvuri,
Ce, cu mirosul lor greu, împrejuru-le aerul strică.
Și, de-a minune, nici ciini, nici paseri de pradă, nici lupi
Nu se ating de vreun trup, se prefac de la sine-n țărînă,
Dau în văzduhuri miasme ce duc molipsirea departe“.

Metamorfozele este singura operă a antichității, transmisă posterității, care cuprinde un număr atît de mare de legende. În primul rînd, datorită acestei opere Ovidiu este — alături de Homer — scriitorul antic care a exercitat cea mai mare influență asupra creațiilor culturale europene timp de două milenii.

A treia etapă a creației lui Ovidiu însumează elegiile sale din timpul exilului, la Tomis, în cel mai îndepărtat colț al imperiului, pedepsit de August pentru atitudinea sa generală de opoziționism față de reformele inițiate de împărat și față de spiritul ce stătea la baza lor.

De aici, de la Tomis, trimite el la Roma scrisori în versuri, unele fără specificarea destinatarului, altele adresate direct anumitor persoane. Primele au primit titlul de *Triste,* celelalte de *Pontice* (sensul acestor titluri este : „Cîntecele tristeții“ și „Epistole de pe țărmul Pontului Euxin“, așa după cum înțelesul titlurilor celorlalte opere — *Amoruri, Heroide, Faste* — ar putea fi mai clar exprimat în romînește prin : „Povestea unei iubiri“, „Femei legendare“ și „Calendarul roman“).

Găsim în aceste elegii o mare varietate de accente, exprimate într-un ton de autentică sinceritate : durere, nostalgie, revoltă, mînie, melancolie, recunoștință sau pasiune în iubire mărturisită soției sale rămase la Roma :

„Eu zac aicea, linced, la marginile lumii,
Și-n mintea mea răsare tot ceea ce-am pierdut.
O, toate-mi vin în minte... Dar tu le-alungi pe toate,
Tu, dulcea jumătate a sufletului meu!
Cu tine stau de vorbă și glasul meu te cheamă,
Nu-i zi și nu e noapte cu tine să nu fiu".

(Tristia, III, 3)

Este adevărat că elegiile din exil repetă mereu lamentații lipsite de o atitudine stoică, au formă discursivă, uneori de argumentare, sau alteori îl laudă pe August; nu trebuie să uităm însă că ele au fost scrise de poet și trimise la Roma în scopul precis — și de cea mai mare importanță pentru soarta sa — de a-i impresiona pe cititori, de a pleda și de a-i convinge că pedeapsa a fost mult exagerată în raport cu vina, și deci de a-i obține, dacă nu grațierea, măcar schimbarea locului de exil.

Stilul acestor elegii, chiar dacă este limpede și fluent, nu mai are eleganța altor opere ale lui Ovidiu. În schimb, este mai simplu, mai concret și foarte plastic. Prin detaliile de viață tomitană pe care le conțin, elegiile exilului au o excepțională valoare documentară pentru cunoașterea trecutului țării noastre (de ex. *Iarna în țara geților*, Tristia, II, 10). Prin dramaticul sfîrșit al poetului care a trăit pe pămîntul Dobrogei noastre cel puțin opt ani (nu se cunoaște precis data morții sale), prin faptul că a cîntat locurile și oamenii acestei regiuni geto-scite, Ovidiu a avut și va avea întotdeauna din partea noastră cea mai aleasă cinstire.

„Secolul lui August" își are marele prozator în persoana lui Tit-Liviu (59—17 î.e.n.), singurul istoric latin care a izbutit să dea o istorie completă a romanilor: *De la întemeierea Romei*. Fără a avea concizia de stil a lui Cesar, la Tit-Liviu domină rațiunea, sentimentul și imaginația. Tonul este patriotic, iar povestirea este caldă, înviorată de discursuri și de descrieri sau episoade variate. Deși nu utilizează riguros critic izvoarele, Tit-Liviu a fost foarte apreciat de posteritate, el fiind istoricul care — alături de Plutarh — a comunicat literaturii europene biografiile marilor figuri ale antichității. Dante îl numește „Tit-Liviu care nu greșește niciodată", Machiavelli îl utilizează cu deplină încredere, iar Bielinski îl consideră drept un „Homer roman".

8. Literatura în epoca imperială

A cincea și ultima epocă a literaturii latine încheie, fără strălucire, această literatură. Noile cuceriri aduc, o dată cu extinderea imensă a imperiului, o mare creștere a puterii marilor proprietari funciari, o sărăcire a micilor proprietari, a meșteșugarilor și sclavilor, o dezvoltare a colonatului, pe plan politic o sporire a puterii personale a împăratului, iar în sfera societății aristocratice sau a marilor proprietari — o creștere exorbitantă a luxului, a cosmopolitismului, a prețiozității.

Scanned with OKEN Scanner

„Eu zac aicea, lînced, la marginile lumii,
Și-n muntea mea răsare tot ceea ce-am pierdut.
O, toate-mi vin în minte... Dar tu le-alungi pe toate,
Tu, dulcea jumătate a sufletului meu!
Cu tine stau de vorbă și glasul meu te cheamă,
Nu-i zi și nu e noapte cu tine să nu fiu".

(Tristia, III, 3)

Este adevărat că elegiile din exil repetă mereu lamentații lipsite de o atitudine stoică, au formă discursivă, uneori de argumentare, sau alteori îl laudă pe August; nu trebuie să uităm însă că ele au fost scrise de poet și trimise la Roma în scopul precis — și de cea mai mare importanță pentru soarta sa — de a-i impresiona pe cititori, de a pleda și de a-i convinge că pedeapsa a fost mult exagerată în raport cu vina, și deci de a-i obține, dacă nu grațierea, măcar schimbarea locului de exil.

Stilul acestor elegii, chiar dacă este limpede și fluent, nu mai are eleganța altor opere ale lui Ovidiu. În schimb, este mai simplu, mai concret și foarte plastic. Prin detaliile de viață tomitană pe care le conțin, elegiile exilului au o excepțională valoare documentară pentru cunoașterea trecutului țării noastre (de ex. *Iarna în țara geților,* Tristia, II, 10). Prin dramaticul sfîrșit al poetului care a trăit pe pămîntul Dobrogei noastre cel puțin opt ani (nu se cunoaște precis data morții sale), prin faptul că a cîntat locurile și oamenii acestei regiuni geto-scite, Ovidiu a avut și va avea întotdeauna din partea noastră cea mai aleasă cinstire.

„Secolul lui August" își are marele prozator în persoana lui Tit-Liviu (59—17 î.e.n.), singurul istoric latin care a izbutit să dea o istorie completă a romanilor: *De la întemeierea Romei.* Fără a avea concizia de stil a lui Cesar, la Tit-Liviu domină rațiunea, sentimentul și imaginația. Tonul este patriotic, iar povestirea este caldă, înviorată de discursuri și de descrieri sau episoade variate. Deși nu utilizează riguros critic izvoarele, Tit-Liviu a fost foarte apreciat de posteritate, el fiind istoricul care — alături de Plutarh — a comunicat literaturii europene biografiile marilor figuri ale antichității. Dante îl numește „Tit-Liviu care nu greșește niciodată", Machiavelli îl utilizează cu deplină încredere, iar Bielinski îl consideră drept un „Homer roman".

8. Literatura în epoca imperială

A cincea și ultima epocă a literaturii latine încheie, fără strălucire, această literatură. Noile cuceriri aduc, o dată cu extinderea imensă a imperiului, o mare creștere a puterii marilor proprietari funciari, o sărăcire a micilor proprietari, a meșteșugarilor și sclavilor, o dezvoltare a colonatului, pe plan politic o sporire a puterii personale a împăratului, iar în sfera societății aristocratice sau a marilor proprietari — o creștere exorbitantă a luxului, a cosmopolitismului, a prețiozității.

Această epocă de decădere morală este prezentată de APULEIUS (125—170 e.n.) în savurosul său roman satiric *Metamorfozele* (cunoscut îndeobște sub titlul *Măgarul de aur*), în care aventurile verosimile se împletesc cu episoadele fantastice. Mai amplu este prezentată epoca aceasta în romanul lui PETRONIUS (sec. I. e.n.) intitulat *Satyricon*, oglindă realistă (nu arareori trivială) a societății, de la lumea aristocraților și bogătașilor pînă la aceea a hoților și prostituatelor.

Împotriva acestei realități se afirmă în special satira și epigrama, specii reprezentate prin Juvenal și Marțial.

MARȚIAL (40—102) a scris 14 cărți de epigrame, în care, manevrînd cu o mare ușurință gluma ironică și umorul caustic, prezintă instantanee din viața variată a Romei, cu tipuri de poeți fără talent sau de critici negativiști:

„Găsești că eu scriu poezii
prea lungi și lăbărțate.
La tine însă, cum nu scrii,
ies foarte scurte, toate!“

Sau de paraziți adulatori:

„Ogorul meu la țară
mă-ntrebi ce rod mi-ar da?
— O bucurie rară:
de-a nu te mai vedea!“

Apoi tipuri de cămătari venali sau de medici șarlatani, de profesori infatuați sau de tineri risipitori, de avocați excroci sau de femei cochete. Versurile lui sînt sigure, portretele și moravurile zugrăvite denotă un pătrunzător realism, satira sa nu are multă energie, dar este permanentă, iar concluzia poetului este pesimistă și categorică: La Roma nu se poate trăi dacă ești om cinstit:

„De ești sărac, amice, zadarnic te mai zbați;
Averile de astăzi se-mpart între bogați“.

JUVENAL (60—140) are comun cu Marțial realismul observației, dar satirele sale au în plus amploare și gravitate. Juvenal are conștiința poetului-cetățean, are vigoare și pasiune, este un artist și un filozof moralist:

„Cum oare să-mi sting mînia ce, nebună,
Uscatul meu ficat aprinde, — cînd văd mulțimea
în lături dată
De ceata celui ce răpise unui orfan averea toată,
Zvîrlindu-l pradă desfrînării?
Cum o să tac cînd văd că-ndeasă norodul
Un tîlhar ce-osîndă zadarnică primi?“

Sîntem departe acum de epoca poeziei solemne și erudite: Juvenal introduce în opera sa oameni de rînd, actualitatea, realitatea, chiar și

vulgară. Poetul a dus o viață obscură și plină de lipsuri, fapt care i-a dat o cunoaștere mai profundă a realității, preferința sa de a zugrăvi scene de stradă sau din cartierele mărginașe ale orașului, o simpatie cordială față de săraci și oropsiți asemenea căreia numai Plaut a mai manifestat. În același timp, satira sa manifestă o ură puternică față de lumea în care toți aristocrații sînt niște nătîngi și toți bogătașii niște hoți. Corupția, luxul, abuzurile, lăcomia, răutatea, adulterul sînt viciile acestei societăți pe care le biciuiește patetic și convingător satira lui Juvenal, satiră care va inspira adeseori pe satiricii veacurilor viitoare.

Opere ca cele ale lui Petronius, Apuleius, Marțial sau Juvenal prezintă în culori tari adevăratele aspecte ale unei epoci, dînd totodată indicații asupra viitorului inevitabil.

Înfrîngerile suferite de imperiu începînd din a doua jumătate a secolului al II-lea au coincis cu profunda criză a sistemului sclavagist, pe care în bună parte au determinat-o. Cele două clase intră într-un proces de descompunere: proprietarii de sclavi se ruinează, în timp ce mulți sclavi eliberați devin coloni. Productivitatea muncii este în continuă scădere. Criza modului de producție sclavagist care începe acum — la care se adaugă slăbirea autorității de stat ce nu mai poate apăra nici pe marii latifundiari împotriva răscoalelor sclavilor — va duce în curînd la prăbușirea imperiului și a însuși modului de producție sclavagist.

„Sclavia nu mai era rentabilă, de aceea a dispărut. Dar dispărînd, ea și-a lăsat spinul otrăvit sub forma disprețului față de munca productivă a celor liberi. Acesta era impasul fără ieșire în care se găsea lumea romană; sclavia era cu neputință din punct de vedere economic, munca celor liberi era disprețuită din punct de vedere moral. Una nu mai putea fi, cealaltă încă nu putea fi forma de bază a producției sociale. Aici singura salvare era o revoluție radicală“ [1].

Rezultatul acestei „revoluții radicale“ va fi orînduirea feudală a evului mediu.

9. Literatura latină în Romînia

Apariția primă a scriitorilor latini în publicistica romînească coincide cu afirmarea ideii latinității noastre de către cronicarii moldoveni (deși primul ecou fugitiv horațian — provenind din atmosfera umanismului săsesc din Brașov — apare încă în 1570 la diacul Oprea). Educat la școlile latinești ale iezuiților din Polonia, Miron Costin se familiarizează cu scriitorii clasici și în versurile sale pătrund motive horațiene:

„Trec zile, trec ca umbre de vară,
Fug vremile ușoare, fug și nici o poartă
A le opri nu poate“.

[1] F. Engels, *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, în K. Marx — F. Engels, *Opere alese*, vol. II, București, E.S.P.L.P., 1955, p. 325.

Al doilea moment al pătrunderii influenței horațiene îl găsim în veacul următor la I. Budai Deleanu, în a cărui *Țiganiadă* pot fi întîlnite mai multe parafrazări ale unor versuri din Horațiu, poet bine cunoscut de Budai. Urmează apoi Gh. Asachi, în al cărui volum de *Poezii* (1836) se găsesc nu numai patru ode horațiene traduse liber, ci și o certă influență horațiană (de pildă din *Carmen Saeculare,* în *Oda pentru fericirea patriei romîne*). O bună cunoaștere a lui Horațiu o dovedește și Eliade Rădulescu, care după ce publică în *Culegere de scrieri* un fragment din epistola către Pisoni (1836), dă mai tîrziu o *Artă poetică,* mărturisit inspirată din Horațiu (în „Albina Pindului", 1868). În manuscris au rămas (pînă în 1907) cele 15 ode traduse de Al. Odobescu din Horațiu, dar în timpul vieții el publicase în periodice o satiră (1860) și o odă (1863), iar alte trei ode în culegerea sa din 1868. În ultimele trei decenii ale secolului trecut, Horațiu („poetul meu favorit" — mărturisea Alecsandri, a cărui poezie *În miezul nopții* este inspirată de *Oda Taliarhului*) este deosebit cultivat în cercul Junimii. *Arta poetică* este tradusă și de Aron Densușianu. În volume compacte, odele sale sînt traduse (de D. C. Olănescu) în 1891, iar satirele (trad. de Păltănea și Dinu) apar integral în 1911. O remarcabilă traducere antologică (*Lirica lui Horațiu,* cuprinzînd 32 de ode și 2 epode) apare în 1929, în afara volumelor de traduceri în proză ale lui G. Pop (1904—1908) sau E. Lovinescu (1923).

Cea mai înaltă cinstire însă dată de cultura noastră lui Horațiu o constituie cele patru poezii horațiene traduse în metru original de Eminescu, a cărui admirație pentru Horațiu datează încă din 1866.

Cel puțin de la aceeași dată și tot atît de prezent în cultura noastră ca Horațiu a fost și Ovidiu. De fapt, cea mai veche traducere în romînește din limba latină o face sibianul Valentin Franck, în 1679: cele 7 sentințe din Ovidiu traduse în versuri rămîn totodată și primele versuri laice tipărite în limba romînă. După care, Miron Costin (care deplînge soarta poetului, iar în *Viața lumii* utilizează multe elemente ovidiene) traduce 4 versuri din *Pontice.* Tot atît de bine cunoaște pe Ovidiu și D. Cantemir, care de asemenea traduce din opera poetului 4 versuri. Cronicarul Nicolae Costin traduce pasaje din *Metamorfoze,* pentru ca în 1803 V. Aron să traducă în versuri 7 legende din această operă, din care, în prima jumătate a secolului trecut, vor mai traduce I. Barac, T. Cipariu și C. Conachi, iar din elegiile exilului — Hașdeu și Vîrgolici. Părți traduse din *Faste* și din *Amoruri* sînt publicate în 1895 și 1897; *Arta iubirii* apare integral la Focșani în 1890. Reminiscențe ovidiene se percep și în *Țiganiada.* V. Aron, Gh. Asachi (1836) și Hasdeu îi dedică lui Ovidiu versuri sau articole, în timp ce Eminescu intenționa să traducă mai mult din poetul roman, dar nu traduce decît două versuri din *Triste:*

„Pînă vei fi fericit număra-vei amici o mulțime,
Cum se vor întuneca vremile, singur rămîi!"

După Alecsandri, alți trei scriitori ai noștri (printre care N. Iorga) îl aduc pe scenă ca protagonist pe Ovidiu.

Din Virgiliu, primele traduceri ale unor *Bucolice* sînt publicate în 1853 (V. Pop), apoi în 1869 (Gr. Grandea), după care M. Străjan

Scanned with OKEN Scanner

publică un volum de *Bucolice și Georgice*, însoțit de un studiu și note (1904), iar T. Naum, în versuri de reală valoare literară, *Bucolicele* (1922). Greu de citit, dar importantă de semnalat este traducerea întregii opere virgiliene făcută de Moise Sora Noacu (1845), rămasă în manuscris. *Georgicele* (cartea I) au fost traduse în 1852 în proză (publicate în 1930) de Al. Odobescu. Dintre alte traduceri parțiale ale acestei opere, valoroasă rămîne traducerea integrală publicată de G. Coșbuc în 1906. Pentru *Eneida* (din care primele 8 cărți au fost traduse încă în 1805 de V. Aron, apoi de Eliade) citățm doar traducerile integrale, a căror calitate literară se recomandă prin înseși numele traducătorilor: G. Coșbuc (1896), N. Pandelea (1913), E. Lovinescu (1933) și D. Murărașu (1938), prima și ultima fiind în versuri. În afară de acestea trebuie menționată traducerea în versuri a cărții a doua (T. A. Naum, 1941).

Din operele celorlalți scriitori latini amintim doar traducerile din Cicero (*Filippicele*, de Aug. Laurianu, 1877, sau un dialog publicat în 1894), din Apuleius (*Psyche*, tr. M. Bonacchi, 1890, sau *Amor și Psiche*, de G. Popa-Lisseanu, 1924), din Petronius (*Orgia romană*, 1918, sau *Satyricon*, tradus integral de I. M. Marinescu, 1923), din Juvenal (două traduceri integrale în versuri, una apărută în 1916, alta în 1928), sau din Marțial, tradus în repetate rînduri fragmentar, pînă la compacta traducere a lui Tudor Măinescu (1961), și pentru prima dată încercat în românește în 1837 de Gh. Asachi, într-o formă de o reală prospețime:

„Atunci cînd rog ceva să-mi dai,
Îndată-mi dă sau zi că n-ai.
Aceia-mi plac cînd cer și-mi dau,
Nu-urăsc pe-acei ce zic că n-au.
Dar tu nici dai, nici zici că n-ai,
Spre-a-mi fi dator minciuni îmi dai".

Cunoașterea și înalta prețuire dată de cei mai mari scriitori români clasicilor latini nu poate fi mai bine ilustrată decît o fac cuvintele lui Eminescu — comunicate de Gh. Bulgăr — printre ultimele tipărite de poet în cursul vieții (*Fîntîna Blanduziei, 1889*): „In autorii antichității, plini de adevăr, de eleganță, de idei nimerite și care vor rămîne pururi tineri, găsim un remediu în contra regresului intelectual".

10. Concluzii asupra literaturii antichității

Literaturile popoarelor orientale din perioada sclavagismului ne pun în contact cu primele concepții, modalități, teme și forme ale literaturii scrise. Prima epopee (*Ghilgameș*), primele povestiri în proză (la egipteni), primele forme de literatură dramatică (misterele lui Tamuz și Osiris), primele fabule (la inzi), primele pamflete (*Cărțile profeților*), primele cîntece de muncă (la egipteni sau la chinezi), primele poezii dedicate naturii (în *Vede* și în imnurile egiptene), constituie principalul

aport literar al Orientului antic, realizat într-o formă de înaltă valoare artistică.

În această perspectivă mult lărgită în timp și spațiu, literatura greacă apare ca o literatură care a beneficiat de un contact util cu o experiență literară îndelungată și străveche (cum de altminteri contacte și influențe se pot stabili și între literaturile Orientului antic). Dar ceea ce aduce nou în primul rînd literatura greacă este atenția precumpănitoare dată omului, aprecierea valorilor umane, precum și — ca o reflectare a evoluției societății — respingerea vechii mentalități mistice, drumul spre raționalism, oglindirea tot mai complexă, mai profundă, mai multilaterală a problemelor sociale și politice.

Literatura latină, la început mult debitoare celei grecești, și-a creat în curînd o personalitate proprie, cu totul originală, în decursul istoriei poporului roman. Epoca republicană, apoi cea a principatului lui August, în fine epoca imperială, au creat o literatură care a reflectat evenimentele, realitățile, situațiile, emițînd și judecățile scriitorilor asupra acestor fapte.

O dată cu prăbușirea Imperiului Roman și a orînduirii sclavagiste însăși, în cadrul unor noi împrejurări generale determinate va apărea o altă literatură, dezbătînd alte probleme, oglindind alte realități, promovînd alte forme literare — literatura medievală.

Scanned with OKEN Scanner

EVUL MEDIU

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA FRANCEZĂ ÎN EVUL MEDIU

1. *Orînduirea feudală și viața feudalilor.* 2. *Poemele eroice: „Cîntecul lui Roland".* 3. *Lirica trubadurilor.* 4. *Romanul curtean.* 5. *Proza alegorico-didactică: „Romanul Trandafirului".* 6. *Satira burgheză și populară: „Romanul lui Renart".* 7. *Truveri și goliarzi.* 8. *François Villon.*

1. Orînduirea feudală și viața feudalilor

Dezvoltarea necontenită a forțelor de producție a dus la decăderea sistemului sclavagist, la apariția micii proprietăți țărănești și la instaurarea sistemului feudal. În acest sistem, spre deosebire de sclavagism, mijloacele de producție aparțin seniorului, dar forța de muncă, țăranul iobag, nu. Acesta este legat de pămînt și are obligația rentei în muncă față de stăpîn, apoi a rentei în produse și, spre sfîrșit (în urma necesităților crescînde de lux ale nobililor), la rentă în bani — fapt care a contribuit la disoluția feudalismului și la eliberarea iobagilor, dar mai ales la consolidarea noii clase, a burgheziei.

Societatea feudală era bazată pe o economie statică, o economie naturală, în care produsele erau destinate aproape în exclusivitate pentru consum. Mijloacele de producție dezvoltîndu-se mereu, ele vor ajunge spre sfîrșitul epocii feudale în contradicție cu relațiile sociale care le frînau dezvoltarea. Această dezvoltare ducea inevitabil la creșterea producției și productivității muncii. Pe de altă parte, însă, iobagul n-avea nici un interes de a mări supramunca. Însuși felul de organizare a meseriașilor, în corporații, în bresle (cu specializarea anumitor ateliere, cu stabilirea precisă a numărului orelor de muncă, cu respectarea numeroaselor sărbători) aveau rostul de a limita producția și de a evita abundența de produse. În felul acesta, contradicția amintită mai sus va duce în cele din urmă la destrămarea orînduirii feudale și la afirmarea noii formații sociale capitaliste.

În această societate feudală, în care fermentează noua și tînăra burghezie, nobilimea se găsește în vîrful piramidei sociale, cu viața sa împărțită între război și vînătoare, — o viață de moravuri grosolane și brutale, preocupată de exploatarea șerbilor, de petreceri și ospețe, unde

se aude uneori și glasul, însoțit de muzica unui instrument, al cîntărețului ce recită poeme războinice spre a-și distra stăpînii.

Clerul are o mare putere în sînul acestei societăți, misticismului religios fiindu-i asigurat terenul și autoritatea de către starea generală de ignoranță în care poporul este intenționat ținut. Clerul monopolizează învățămîntul superior și mediu, monopolizează studiul filozofiei, pe care o aservește teologiei, și orice încercare de investigație științifică este riguros cenzurată. De aceea nu se va putea admite că Pămîntul se învîrtește în jurul Soarelui, de aceea astronomia nu va putea depăși stadiul superstițios al astrologiei și nici chimia pe acela al alchimiei. În toate, și în primul rînd sub raport social și politic, biserica susține starea statică feudală, constituindu-se în factor conservator și opunîndu-se progresului.

Întregul edificiu al vieții feudale se întemeiază pe exploatarea muncii iobagului, care, spre deosebire de sclav, își poate constitui un patrimoniu, este legat de sol, iar nu de stăpîn, și nu i se poate lua viața. Marea masă a poporului este stăpînită de foamete, lipsă totală de igienă, subalimentare, epidemii.

Adevărata putere conducătoare a sistemului feudal este biserica. Pe baza posesiunilor sale teritoriale, care erau cele mai bune și mai populate, biserica s-a impus și prin faptul că a furnizat societății medievale cadre calificate prin instrucția lor, atît pentru funcții culturale, cît și administrative.

Ceea ce frapează privind societatea feudală este caracterul militar al regimului. În primele *chansons de geste,* cuvîntul vasal este sinonim cu războinic. Întreaga viață feudală este organizată și orientată spre războaie. Castelul seniorial, inițial clădit în mod primitiv din lemn, cu palisade și șanțuri, întrebuințează ulterior piatra. De obicei, fiecare primăvară aduce un război, care distruge totul, inclusiv bisericile.

Într-atîta a devenit războiul rațiunea de a fi a clasei conducătoare de nobili și cavaleri, încît aceștia își utilizează și timpul de răgaz în „turniruri". Ca și războaiele de jaf, nici turnirurile nu sînt sporturi gratuite; învingătorul devenea posesorul de drept al calului și armurii — obiect extrem de scump — al celui învins, ba chiar posesorul persoanei sale, care trebuia apoi să-și răscumpere viața.

Nimic nu ne revelează mai bine vocația pur războinică a clasei conducătoare decît versurile nobilului, cunoscutului trubadur Bertrand de Born. Mobilul acțiunii războinice este în realitate jaful:

„Acelea vor fi vremuri bune:
cînd vom lua toată averea cămătarilor,
cînd pe drumuri nu vor mai umbla căruțele
în timpul zilei, în deplină siguranță,
nici burghezul, fără să se teamă de nimic,
și nici negustorul ce pornește spre Franța,
și acela va fi atunci bogat
care va ști mai bine să se înfrupte".

Conduși de un asemenea ideal de viață, cavalerii — nobili fără mari proprietăți — devin în curînd o masă rătăcitoare de războinici, căutînd aventura și prada, gata să-și dea oricînd concursul lor, bineînțeles însă numai contra plată: „Eu pot să vă ajut. Am deja scutul pe umăr și coiful pe cap. Dar fără bani, cum să pornesc la luptă?" — îi spune un cavaler contelui de Poitiers. Asemenea moravuri duc la disprețul vieții și suferințelor umane, la călcări de jurămînt, la masacre, mutilări și devastări: „nu este război adevărat acela fără foc și sînge" — spune cinic Bertrand de Born.

Pentru clasa conducătoare, pacea înseamnă pericolul cămătarilor ce-și cereau drepturile, înseamnă pinteni de fier în locul pintenilor de aur — prin urmare o criză economică și o criză de prestigiu. În felul acesta, clasa conducătoare se definește prin exploatarea muncii iobagilor și prin concepția războiului, indispensabil ca sursă de onoare și de cîștig. Dimpotrivă, pentru negustori și țărani pacea înseamnă posibilitatea de a lucra, de a se hrăni, de a trăi. De aceea cavalerii vor disprețui profund pe țărani și pe burghezi, a căror forță o urăsc, fiind obținută prin mijloace direct opuse activității lor.

În sînul acestei configurații sociale, creația literară va prezenta două direcții de clasă destul de clare: o literatură a feudalilor și o literatură exprimată în formele clasei celei mai progresiste a epocii, în formele literaturii burgheze — literatură în care vor intra și numeroase elemente populare.

2. Poemele eroice: „Cîntecul lui Roland"

Literatura franceză medievală a clasei nobililor reflectă acel timp „în care jaful era unica sursă onorabilă de cîștig a omului liber" — cum specifica Engels, — fiind însăși expresia acelui „șir nesfîrșit, mereu reînnoit, de trădări, de asasinate, de otrăviri, de perfidii și alte josnicii de neînchipuit, care se ascund sub poeticul nume al cavalerismului și care nu vorbește mereu decît de onoare și de lealitate" [1].

Acestei literaturi îi aparțin *cîntecele de vitejie* (chansons de geste), poeme cîntînd fapte istorice, al căror fond însă este alterat de invențiile autorului. Ele dau o imagine amplă a moravurilor barbare ale nobililor, moravuri pe care ulterior legenda romantică le-a falsificat, poetizîndu-le.

Cele vreo optzeci de *cîntece de vitejie* ce s-au păstrat se repartizează, după natura subiectelor și temelor, în patru cicluri. Dintre acestea, primul loc îl deține ciclul despre Carol cel Mare — prin poemul eroic *Cîntecul lui Roland*.

Cîntecele de vitejie au la bază cîntecele eroice care circulau în mase. Acest caracter popular este vizibil și în *Cîntecul lui Roland*; intriga

[1] Fr. Engels, *Decăderea feudalismului și ridicarea burgheziei*, Ed. P.C.R., 1945, p. 11

însăși ține mai mult de folclor decît de istorie, prin teme, ca: ura dintre fiul vitreg și tatăl, invidia, trădarea etc. Dar „jonglerii" (germ. „Spielleute", ital. „giullari", span. „juglares", scand. „skopi", rus. „scomorohi"), cîntăreți rătăcitori, un fel de cronicari ambulanți, apăruți în secolul al X-lea în Franța, la început ca amatori, apoi deveniți maeștri profesioniști, — cîntăreții care adună fragmentele într-o compoziție amplă și unitară (ca dimensiune variind între o mie și douăzeci de mii de versuri), sub care poemele ne-au ajuns, modifică datele reale, evenimentele istorice ce le-au ocazionat.

La originea poemelor deci — recitate de jongleri, cu acompaniament de instrumente, la tîrguri, castele, serbări sau pelerinaje — stau aceste cîntece scurte, contemporane evenimentelor tratate. La punctul inițial găsim spontaneitatea sufletului popular, iar la punctul final — munca de compilare a cîntăreților, muncă ce dă unitate și estetică de ansamblu poemului, exaltînd în același timp virtuțile cavalerești pe placul clasei războinicilor feudali.

Franța, a cărei evoluție istorică a fost foarte frămîntată, nu dispunea de o substanță epică atît de veche ca germanii, regăsindu-și trecutul cel mai îndepărtat abia în perioada carolingiană.

Figura lui Carol cel Mare și figurile nobililor săi, împreună cu faptele lor de arme, vor forma materia epică a celui mai reprezentativ cîntec de vitejie: *Cîntecul lui Roland.*

Iată pe scurt subiectul:

> După victoria asupra maurilor, trupele franceze se întorc spre Franța. Nobilul Ganelon, cumpărat de mauri și împins de ură contra cavalerului Roland, îl convinge pe Carol cel Mare să-i încredințeze acestuia conducerea ariergărzii. Ajunsă într-o strîmtoare din Pirinei, ariergarda este atacată de mauri. Se apără cu înverșunare, învinge două armate, dar a treia o copleșește cu numărul ei. Cavalerul Olivier și arhiepiscopul Turpin cad, la urmă moare și Roland, care — spre a nu se dezonora — nu voise să ceară ajutor. Poemul se încheie cu pedepsirea lui Ganelon, convertirea la creștinism a reginei maure și pregătirile pentru noi lupte pornite de Carol cel Mare.

Autoritatea politică a lui Carol cel Mare, vitejia, forța sa fizică, inteligența, calitățile sale organizatorice i-au creat o aureolă de glorie ce în imaginația contemporanilor a dat naștere mai multor legende. Legendele au servit ca teme pentru mici cîntece de război. Celebrînd evenimentele de la sfîrșitul secolului al VIII-lea, cîntecele despre Roland sînt răspîndite încă din secolul al IX-lea, pentru ca în secolul al XI-lea să fie compilate, prelucrate și transformate sub forma ce ni s-a transmis.

Poemul (de patru mii de versuri) are un caracter general războinic și cavaleresc. Ulterior, în urma încordării luptei dintre Occidentul creștin și lumea musulmană, s-a accentuat tot mai mult nuanța religioasă a evenimentelor.

Episodul istoric autentic al luptei lui Carol și înfrîngerea armatei lui Roland în trecătorile Pirineilor a servit doar ca punct de plecare și ca pretext pentru crearea legendei despre o luptă grandioasă dintre francezi și mauri. În realitate, devierile de la datele istorice sînt numeroase: în trecătorile Pirineilor francezii au fost atacați de un trib de basci, iar nu

de mauri, cu care francezii intraseră deja în conflict la data elaborării poemului. Apoi, în cronică numele lui Roland ocupă abia locul al treilea, pentru ca în poem să devină eroul principal și nepot al lui Carol ; înfrîngerea sa de fapt a fost rezultatul unei greșeli strategice, dar dintr-un sentiment de mîndrie de francez autorul născocește trădarea lui Ganelon, căreia îi atribuie înfrîngerea. Modificate sînt apoi — în raport cu adevărul istoric — moravurile, costumele, datele geografice etc.

Trei idei predominante stau la baza poemului.

Intîi, ideea feudală a devotamentulu necondiționat al vasalilor pentru suzeran. În condițiile regimului feudal, bazat pe obligațiile reciproce dintre vasal și suzeran, credința față de suzeran era virtutea cea mai importantă a vasalului :

„Fiecare cavaler este dator să îndure
Pentru seniorul său arșița, gerul și lipsurile,
El nu trebuie să-și cruțe nici sîngele, nici trupul".

A doua idee fundamentală este aceea a luptei religioase duse împotriva dușmanilor creștinătății — idee întreținută de autoritara forță a lumii feudale, biserica — mai ales că, la data primei redactări a poemului, era vie propaganda în favoarea primei cruciade.

A treia idee foarte prețioasă este dragostea de țară care îl animă pe erou. Nu interese personale (ca în *Cîntecul Nibelungilor*) determină actele sale vitejești, ci îndatoririle cavalerești și permanentul gînd care îl duce la „dulcea Franță".

Poemul nu acordă aproape nici o atenție femeii, — femeia ocupînd în orînduirea feudală timpurie o poziție de netă inferioritate.

În poem, elementele religioase au un rol important — mai ales în urma interpolărilor impuse cîntăreților ambulanți de către biserică — Dumnezeu și îngerii luînd adesea parte activă la evenimentele povestite.

Eroii poemului se detașează net, în primul rînd, Carol cel Mare, deși este interesant să remarcăm felul contradictoriu în care apare figura sa în diferite *cîntece de vitejie*. Uneori apare ca un nobil suveran venerat de toți, și această ipostază este predominantă în *Cîntecul lui Roland*. În alte cîntece însă, prezentarea lui ca un bătrîn lacom și servil indică amprenta concepției antimonarhice a baronilor anarhici. Aici, Carol apare ca un erou epic, luptător curajos, apărător al creștinătății, înțelept, bun și nobil. Îmbinarea aceasta a forței fizice cu calitățile sale morale, precum și devotamentul pentru credința și țara sa fac din Carol idealul suveranului feudal.

Roland are toate însușirile clasice cu care este investit cavalerul viteaz din epoca vasalității. Chiar și Ganelon este prezentat în lumina acestei concepții, căci el nu este un trădător de rînd, ci este împins de sentimentul de răzbunare, acceptat și chiar impus de codul cavaleriei, deși aici se exercită în detrimentul intereselor țării sale. Semnificativă este figura arhiepiscopului Turpin, în același timp mare proprietar feudal și cavaler războinic.

Un personaj invizibil, dar mereu prezent în poem, este acea „douce France", imagine globală a căminului, ținutului natal și expresie a sensibilității poporului.

În *Cîntecul lui Roland* sînt sistematic trecute cu vederea părțile întunecate ale vieții feudale (prezente totuși în poeme ca *Raoul de Cambrai*), redîndu-se în schimb numai liniile unei poezii populare și ale unor evenimente idealizate, care vor intra în sfera gustului nobililor.

Cel mai reprezentativ poem al evului mediu francez manifestă calități artistice specifice. Poemul începe cu o introducere calmă și maiestuoasă, maiestuozitate ce va rămîne o tonalitate permanentă a poemului, convenind însuși subiectului. Totuși, tonul nu este uniform, monoton. Iată, de pildă, cum se degajează atmosfera de tristețe pe care o trăiește muribundul erou, într-o singură strofă pe care o redăm în traducerea prof. T. Naum:

„Roland, simțind că moartea-i o să vie,
Se scoală-n sus, încearcă să se ție,
E galben la obraz ca o făclie.
Era o stîncă-n fața lui, negrie.
De zece ori, de jale și mînie,
Dă-n ea cu spada lui de vitejie.
Scrîșnește, dar nu-și frînge-a ei tărie.
El zice: „Ajută-mi, Fecioară Marie!"
Ah! buna-mi spadă Durendal, vai ție,
Dac-oiu muri, nu-mi pasă ce-o să fie!
Cu tine-am izbîndit în bătălie
Și-ntins-am pîn'departe-acea moșie
Ce-o ține Carol cu barba surie.
Cît voiu trăi, nu mi te-a smulge mie.
În mînă-i un mișel să nu te ție,
Căci om viteaz te-a dus în luptă vie,
Ca el în sfînta Franță n-o să fie!"

Tema poemului determină (în afara faptului că limba este încă neevoluată la această dată) acea caracteristică asprime a stilului epic. Asprimea se manifestă în schițarea rigidă și puternică a caracterelor, cît și în descrierea naturii. Peisajul, sever și măreț, nu-l reține prea mult pe autor, acesta mulțumindu-se doar a-l schița în linii generale. În schimb, asprimea expresiei, asprime ce traduce însăși brutalitatea caracterului războinicilor feudali, se arată în imagini dure, în versuri, ca:

„Roland pe preot vede la pămînt
Cu măruntaiele din el curgînd,
Din cap îi ies creierii fierbînd...
. . . . . .
Cu cornu-n coiful scump că mi-l lovea,
Oțel și cap și oase că-i spărgea
Și ochii lui din cap mi ți-i scotea..."

Proprii însă poeziei populare sînt procedeele simplității epice, precum și naturalețea metodelor povestirii sau strofele monorime.

3. Lirica trubadurilor

Creșterea bunăstării cavalerilor, noile lor condiții de viață mai civilizată și ridicarea lor culturală le determină noi gusturi, noi concepții și noi idealuri.

Contactul cu Orientul, stabilit în timpul cruciadelor, le lărgește orizontul cultural, le dă ocazia să cunoască noi forme de viață, idei poetice noi, produse ale unei culturi mai complete și mai rafinate ; de unde gustul lor pentru rar, pentru frumos, pentru căutat sau pentru miraculosul păgîn. Legendele ciclului celtic arthurian veneau să satisfacă tocmai acest nou gust. Se dezvoltă acum poezia lirică a trubadurilor și romanul de curte, ciclul cavaleresc al „cavalerilor mesei rotunde", ciclul mistico-religios al „cavalerilor Graalului" și ciclul legendelor în care aventura este dominată puternic de sentimentul erotic, ca în *Tristan și Isolda*. Aceste cicluri dezvoltate mai întîi pe teritoriul britanic au stimulat și creația celui mai mare scriitor în acest gen, Chrétien de Troyes.

Tema iubirii capătă acum, începînd din secolul al XII-lea, o nuanță specifică, prezentată atît în romanele curtene, cît și în lirica trubadurilor : iubirea de curte.

Deoarece tema aceasta este fundamentală pentru aceste direcții literare și deoarece concepția iubirii de curte a fost în genere fals interpretată, va trebui să ne oprim un moment asupra ei.

Concepția iubirii curtene n-are nimic comun, ba chiar se opune căsătoriei : dacă femeia iubită este de obicei măritată, cel îndrăgostit nu este niciodată soțul. La nobili căsătoria era de obicei o simplă afacere, iar casele senioriale mișunau de bastarzi. „Amorul cavaleresc din evul mediu nu era nicidecum o iubire conjugală. Dimpotrivă ! În forma lui clasică, la provensali, el tinde direct spre adulter, pe care poeții săi îl și proslăvesc [1].

Al doilea caracter al acestei concepții poate fi sesizat în acea atitudine de subordonare a îndrăgostitului față de iubita sa (adeseori de un rang superior), care se exprimă în creațiile literare în termeni luați din vocabularul omagiului vasalic. Confuzia dintre ființa iubită și ființa suzeranului corespunde unei întregi orientări a relațiilor vasalice.

În fine, nu mai putem admite că acest cod al iubirii de curte ar fi tributar gîndirii religioase. Elanul erotic pornea dintr-un plan cu totul nespiritualizat, a cărui legitimitate biserica creștină n-o admite decît pentru a-l înfrîna prin căsătorie, instituție profund disprețuită de amorul curtean.

Dar alte împrejurări infirmă pretinsa contribuție a bisericii la „spiritualizarea" concepției despre iubire. Această concepție s-a dezvoltat în special la trubadurii din sudul Franței. Or, în sud, biserica a fost mai puțin bogată, mai puțin cultivată, acționînd mai puțin decît în nord. Nici una din marile opere ale literaturii clericale, nici una din marile mișcări de reformă monastică n-au pornit de aici. Dimpotrivă, tocmai fiind mai slabă influența clerului asupra laicilor în sud, aceștia au dezvoltat în mod

[1] F. Engels, *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, în K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, ed. cit., p. 214.

mai liber o morală mondenă, răspunzînd însuși gradului de rafinament al nobililor, într-o regiune mult mai avantajată din punct de vedere economic.

Poezia trubadurilor s-a format sub influența poeziei arabe, mai evoluată la acea dată, mai rafinată, cîntînd iubirea în accente pasionante. De asemenea, instituția vasalității a determinat forma relațiilor dintre îndrăgostit și iubită, în termenii reflectați în lirica trubadurilor.

Această poezie cultivă acum specii poetice noi: cantona, cîntec al unei iubiri desfășurîndu-se într-un cadru de natură; romanța lirică, unde poetul obține efecte prin întrebuințarea frecventă a refrenului; balada, la această dată un cîntec de dans, fără caracterul epic pe care-l presupune azi; obada, pe care îndrăgostitul o cîntă în zori la despărțirea de iubită; pastorala, dialog între cavalerul îndrăgostit și păstorița care îi refuză dragostea; tensonul, o dispută între doi interlocutori, de obicei pe tema dragostei etc.

Notele caracteristice ale acestei poezii trubadurești sînt: sentimentul frumosului formei, tendința de a înfrumuseța viața, generozitatea civilizată, curtoazia, — cavalerul ținînd acum să fie nu un războinic brutal, ci un om de lume, atent, elegant și atrăgător. O poezie, prin urmare, ce promovează idealul estetic în locul idealului eroic al *cîntecelor de vitejie*. Sentimentul erotic este adesea o pasiune de principiu, — ca la Jauffré Rudel, — o pasiune imaginată, nesinceră, dar elegant exprimată și cultivîndu-se cu deosebită atenție forma:

„Cînd seri tîrzii de mai mi-aduc
Un dulce tril din depărtări
Și amintirile mă duc
Spre draga mea din depărtări,
Sînt ars de dorul ei și sînt
Cu fruntea-n piept, cu pasul frînt,
Pe înfloritele cărări
Ca prin nămeți de mohorît...“

Atenția față de viața intimă a omului, față de bucuriile pămîntești și față de frumos, atenție pe care o promovează fundamental poezia trubadurească, reprezintă în dezvoltarea poeziei un pas spre realismul psihologic, marcînd primele semne ale subiectivismului și analizei psihologice.

O serie de alte caractere vin să completeze fizionomia acestei noi poezii. Poezia trubadurilor capătă acum o nouă funcție: ea nu mai trebuie să „instruiască“ în stil cronicăresc, ci să distreze fantezia. Poetul nu mai este acum un anonim. În poezie apare caracterul individual, este practicată virtuozitatea tehnică, este întrebuințată limba elegantă.

Este adevărat că, în forma sa exagerată, această poezie devine o manieră și cade într-un estetism fără conținut. Dar nu i se poate nega o categorică latură progresistă, și anume: orientarea pur lumească, idealul dragostei de viață, interesul pentru culorile și formele lumii exterioare și față de procesul suferințelor sufletești erotice, precum și începutul cultivării conștiente a valorii cuvîntului artistic. Poezia provensală s-a născut ca o expresie a dragostei de viață.

Trubadurii mai importanți sînt: Guillaume de Poitiers, Jauffré Rudel și în primul rînd Bernard de Ventadour. Guillaume de Poitiers, duce de Aquitania, inaugurează încă de la sfîrșitul secolului al XI-lea lirica trubadurilor prin versuri ca cele din *Cîntec de bucurie:*

„Sînt bucuros de dragoste și tind
Să mă scufund adînc în bucurie,
Și, fiindcă vreau norocul să-mi cuprind
Cît mai deplin, dorința mă îmbie
Să-mi port sforțările spre cea mai dăruită
Din toate doamnele; nu pot de aceea oare
Să-mi simt mîndria tare măgulită
Că am atras privirea iubitoare
A celei care, mai neprihănită
E între toate dintre cîte pot sub soare
Să fie-nfloritoare?"

4. Romanul curtean

Un alt sector al literaturii nobililor este ocupat de romanele curtene, a căror temă este aventura pornită întru cinstirea femeii iubite.

Începînd din secolul al XII-lea, truverii din nordul Franței — ca și trubadurii din sud — nu-și recită singuri producțiile, ci poeziile lor sînt recitate cu acompaniament de cîntăreții de profesie, de jongleri. Ei nu se inspiră din materia deja tratată, războinică, materie care de altfel nici nu mai corespunde stilului lor de viață. Ei împrumută materia epică din legendele străine, nelegate de tradițiile țării lor, în special din legende bretone, cu un fond și un colorit celtic.

Astfel, romanele curtene exploatează legenda sfîntului Graal, paharul mistic în care Iosif din Arimateea ar fi adunat sîngele lui Cristos și în căutarea căruia pornesc cavalerii (ca în romanele lui CHRÉTIEN DE TROYES — *Lancelot, Perceval* etc.) Un alt ciclu este legat de legenda regelui Arthur, — figura dominantă a romanelor epice, — regele legendar, viteaz, care, retras într-o insulă misterioasă, fiind rănit în luptă, este așteptat să vină să-i salveze pe ai săi. Figura lui Arthur însă se transformă acum în tipul regelui „curtean", în jurul căruia sînt grupați cei doisprezece cavaleri „ai mesei rotunde".

În afara acestor două cicluri se situează cel mai celebru roman epic al evului mediu — *Tristan și Isolda* (redat în franceza modernă în admirabila compilație, fermecător organizată, a lui J. Bédier), — subiect care a fost tratat în numeroase rînduri de truverii anglo-normanzi, francezi sau germani și căruia Richard Wagner i-a dat o interpretare muzicală grandioasă. Tot aici trebuie să amintim numele lui Chrétien de Troyes, cel mai mare autor de romane epice și care s-a bucurat la timpul său de o reputație europeană.

Romanele epice aduc, în locul miraculosului discret și religios din cîntecele de vitejie *(chansons de geste)*, miraculosul feeric și magic, care invadează întreaga natură. Iubirea, de asemenea, ocupă primul loc: sentimentul erotic este prezentat ca un sentiment misterios, de esență superioară și de o putere invincibilă. Societatea acestui timp a înlocuit tipul dur al războinicului din poemele eroice cu tipul eroului curtean, care întreprinde cele mai riscante aventuri pentru femeia pe care o iubește.

În fine, romanele epice sînt scrise într-o versificație îngrijită, ceea ce arată că ele — spre deosebire de *cîntecele de vitejie*, care se recitau în fața unei mari mulțimi sau înaintea curții — erau esențialmente destinate cititului.

5. Proza alegorico-didactică: „Romanul Trandafirului"

În timpul acesta, clericii inițiază o literatură didactică, morală sau alegorică, de intenții mai savante sau mai pedante, dar de un imens succes.

Din aceste producții literare alegorico-didactice se detașează net *Romanul Trandafirului* (sec. XIII). Acțiunea este plasată într-o lume imaginară, populată de zeități, de virtuți sau de vicii personificate, lume pe care poetul o străbate în căutarea iubitei sale, întruchipată în persoana Trandafirului. Partea primă utilizează exclusiv alegoria pentru posibilitățile sale de abstractizare și deci de generalizare, o alegorie ce nu este lipsită uneori de finețe și de un anumit farmec. În fond, prima parte a romanului este o adevărată artă a iubirii, a iubirii convenționale, galante, de curte.

Partea a doua (redactată cu 40 de ani mai tîrziu, de către JEAN DE MEUNG), deși continuă subiectul oferă un contrast absolut. Locul descrierilor îl iau discursurile asupra diferitelor teme și un lung expozeu asupra sistemului lumii.

Partea a doua este foarte viguroasă, uneori chiar grosolană, ridiculizînd aspru iubirea, femeile, clerul, seniorii și chiar regii: este partea care exprimă însăși poziția critică a burgheziei și linia de atitudine a omului de știință. În adevăr, găsim aici o dovadă a interesului, preocupărilor și stadiului științei epocii, apoi disprețul iubirii, ura împotriva puterilor stabilite și în primul rînd împotriva prinților:

„Ființa lor nu merită nici cu un măr
Mai mult decît ființa unui căruțaș,
A unui cleric sau a unui scutier".

De asemenea simpatia pentru oamenii umili și oropsiți, nelimitatul respect față de știință și încrederea în marile sale posibilități — toate acestea alcătuiesc interesantul fond de idei al operei lui Jean de Meung.

La aceasta se adaugă calitățile poetice ale operei, emanînd din pasiunea pentru ideea susținută și realizîndu-se în elocința fie a pledoariei, fie a expresiei satirice — și totul contribuind ca *Romanul Trandafirului* să

fie printre operele cele mai citite în evul mediu, înăuntrul ca și dincolo de frontierele Franței.

Opera lui Jean de Meung cuprinde lungi disertații, de pildă despre originea proprietății și a guvernării: autorul regretă epoca în care nu exista nici proprietatea privată, nici puterea unuia asupra celuilalt, arătînd că răul a pornit din patima îmbogățirii. Regii nu se deosebesc în fond de ultimii cerșetori. „Eu îi creez pe toți la fel, fără nici o deosebire", vorbește Natura. Apoi alte disertații: despre dezagregarea căsniciei, apoi nu mai puțin de cinci mii de versuri despre natură și artă, alchimie, astronomie, fizică, cu admirația și pasiunea unui adevărat spirit de erudit.

Pretențiile bazate exclusiv pe originea nobiliară sînt de asemenea atacate de autor: „Noblețea adevărată depinde de bunătatea inimii, fără de care noblețea originii nu prețuiește nimic". Învățații sînt mai nobili decît regii, pentru că ei sînt în stare să judece cu claritate și obiectivitate fiecare lucru. Sînt apoi incisiv ironizate superstițiile, visele, profețiile; iar în epoca de înflorire a concepției amorului curtean, Jean de Meung afirmă natura exclusiv instinctuală a iubirii. În general, natura și rațiunea sînt pentru el principiile fundamentale ale adevărului, de aceea întru toate trebuie să urmăm natura.

Iată în ce fel autorul, care mai face apel și la autorii antici, apare ca un îndepărtat precursor al umaniștilor. Jean de Meung este o personalitate literară puternică, dotată cu curajul, forța și amploarea de gîndire a unui adevărat exponent al unei clase ce începe să se afirme încă de pe acum.

6. Satira burgheză și populară: „Romanul lui Renart"

Burghezia timpului își are și ea o literatură bogată și de largă răspîndire în mase.

Din această literatură fac parte povestirile („fabliaux", diminutiv de la latinescul „fabula", povestire) destinate burghezilor și poporului, povestiri vioaie, în versuri scurte, al căror scop era de a distra. Iată, de exemplu, conținutul povestirii intitulate *Țăranul medic,* care a inspirat cunoscuta farsă a lui Molière:

> Un țăran obișnuiește să-și bată în fiecare zi soția. Aceasta jură să se răzbune. Prin sat trec doi trimiși ai regelui, căutînd un medic în stare să-i vindece fata, care se înecase cu un os de pește. Soția țăranului indică pe soțul său ca fiind un medic renumit, dar care nu vrea să practice medicina decît după ce este bătut. După cîteva bastoane, țăranul se recunoaște medic. E dus la curte. Starea de disperată încurcătură în care se găsește țăranul o face să rîdă pe prințesă și, rîzînd, ea aruncă afară osul de pește. Vîlva acestei vindecări aduce medicului improvizat o mulțime de bolnavi; el îi adună într-o sală și îi anunță că va arde pe cel mai bolnav dintre ei, iar cenușa acestuia va servi apoi drept leac pentru ceilalți. Speriați, toți se declară sănătoși. Țăranul e răsplătit de rege și promite că nu-și va mai bate soția.

Umorul acestor povestiri este destul de grosolan, constînd în genere din bufonerii, calambururi, bastonade etc.

Povestirile sînt lipsite de respect și batjocoritoare, satira lor nu poate încă, la această epocă, ataca amplu marile instituții ale feudalismului; totuși nu menajează clerul și își permite chiar anumite ironii, ca în povestirea intitulată *Țăranul care a cucerit paradisul prin pledoarie:*

> Un țăran moare. Sf. Petru nu vrea să-l primească în rai pentru că n-are nici o recomandație din partea nimănui... Dar țăranul se repede la sf. Petru, acuzîndu-l că s-a lepădat de Cristos de trei ori. Sf. Petru cheamă în ajutor pe sf. Toma; acestuia țăranul îi reproșează necredința sa înainte de a fi atins rănile Mîntuitorului. Vine sf. Pavel, dar țăranul îl atacă și pe acesta, amintindu-i că el i-a persecutat pe creștini. Zăpăciți, cei trei sfinți îl duc pe țăran înaintea lui Dumnezeu; țăranul pledează și capătă cîștig de cauză, rămînînd în rai.

Povestirile manifestă o concepție cinică de viață. Ele reproduc exact viața cotidiană, în atitudinile sale familiare, prin creionări precise, în care nu arareori observația trece în caricatură. În tonul viu, realist, natural se descifrează atitudinea burghezului legat direct de procesul producției, a burghezului optimist, pentru care viața este plăcută și frumoasă.

Forța ideologică a clasei oprimate este exprimată pe larg în celebrul *Roman al lui Renart*. Sub aspectul fabulei, sub haina în aparență inocentă a povestirilor cu animale se ascunde adeseori o satiră la adresa întregii orînduiri feudale.

Nobilul Renart (vulpoiul) nu este prezentat ca un om de arme, ci ca un viclean. Anonimii autori se bucură de desele sale înfrîngeri, deși îi admiră suplețea de spirit.

Conflictele dintre Renart și Isengrin (lupul) semnifică conflictele dintre nobili, care se înșală reciproc, se ceartă, se luptă, se împacă și rămîn tot în bună tovărășie, în detrimentul celor înșelați sau oprimați. Relațiile dintre nobili și cler sînt prezentate într-un alt capitol: călugărul Tibert (motanul), simbolizînd întreaga categorie a clerului, este un viclean, înșelînd pe nobil cu o vorbărie perfidă ce amintește cazuistica teologală; este lacom și își consumă prada cocoțat în vîrful unei cruci (deci sub protecția bisericii). La început, nobilul intră în alianță cu clerul, din interes, pentru ca în cele din urmă să-i declare război spre a intra în posesiunea prăzii jefuite. Nu o dată transpar din text ironii la adresa înalților prelați și chiar a papei. Regele, Noble le Lion (leul), este arătat ca o ființă mîndră, nedreaptă, lacomă și brutală. Dintre toți sfetnicii, el îl preferă pe Renart, căci acesta este cel mai lingușitor și mai viclean: cu această optică realistă vede poporul pe rege și curtea sa. În scena de judecată a lui Renart este ridiculizat savantul jurist Musard („flecarul", cămila), debitînd cu prezumțiozitate texte juridice într-o latinească de bucătărie. — Toată organizarea feudală și de curte este schițată aici.

Romanul lui Renart, capodoperă a literaturii franceze medievale, este în același timp și un minunat documentar asupra stărilor sociale și a stărilor de spirit dintr-o îndepărtată epocă medievală. Atît fondul său ideologic cît și realizarea sa artistică extrem de vie și colorată completează peisajul literar atît de variat al literaturii franceze medievale, în general și în special, direcțiile de gîndire și creație literară progresistă.

Romanul lui Renart este o epopee comică în care animalele sînt prezentate ca trăind în societate, ca oamenii. Scrisă în versuri, opera cuprinde 25 de capitole, de un viu comic de caracter: animalele au vicii omenești care se împletesc cu instinctele lor tipice. În multe părți romanul devine o parodie atît a societății feudale cît și a cîntecelor de vitejie. Precizia, pitorescul și observația fină fac deliciul și calitatea primă a acestei opere.

Trebuie să observăm că în timp ce literatura nobililor s-a stins o dată cu clasa căreia i se adresa, literatura burgheză și populară a supraviețuit. Realismul observației sale și volubilitatea agresivă a ironiei sau satirei au inaugurat o literatură pe care o vor ilustra personalități ca Boccaccio, Rabelais, Molière sau La Fontaine.

7. Truveri și goliarzi

În nordul Franței, locul trubadurilor îl dețin truverii; dar natura poeziei lor este diferită, determinată fiind de condiții diferite.

În aceste regiuni, mai liniștite, s-a dezvoltat o puternică viață orășenească și burgheză, în centrele comerciale și manufacturiere (mediu în care au cunoscut o extraordinară înflorire și spectacolele „miracolelor" și „misterelor"), precum și o viață intelectuală remarcabilă. În secolul al XII-lea se fondează, de pildă, Universitatea din Paris. Poeții din nordul Franței au un orizont cultural ceva mai larg, un simț al realității mai ascuțit, un gust mai puțin sau de loc legat de convenționalismul curtean, iar poezia lor va fi pătrunsă de un spirit burghez pronunțat și de o inspirație realistă, chiar satirică.

Cel mai cunoscut truver, RUTEBEUF (sec. XIII), nu mai cîntă grațiile „doamnei", ci își evocă cu sinceritate și umor amar starea lui de sărăcie:

„Mărite rege, de mă părăsești
(M-au părăsit și alți stăpîni domnești!)
Nu mai am chiar nici după ce bea apă.
Nimeni nimic nu-mi dă, nici nu-mi întinde;
De foame casc, de frig tușesc, mă prinde
Fiorul morții, groapa-naintea mea se sapă.
Sînt fără pat și fără de mindir;
Mai gol nu dormi decît la cimitir,
Măria Ta! Doar drumul casa mea e.
Eu tot pe clăi de paie m-am culcat
Și-un pat de paie nu-i chiar bun de pat,
Dar coastele mi-s bune pentru paie!"

De asemenea, Rutebeuf privește spre lumea de negustori și meșteșugari, sau spre preoții ipocriți, pentru ca apoi alți poeți să îndrăznească să atace nu numai nobilimea, ci și papalitatea.

O categorie interesantă de poeți medievali o constituie poeții „goliarzi". Aceștia erau studenți rătăcind de la o universitate la alta, întrebuințînd spre a se întreține felurite expediente, dintre care cel mai onorabil era compunerea în versuri. Scrise în limba latină, într-o versificație care acum cultivă ritmul și rima, poeziile goliarzilor sînt cîntece de chefuri, uneori cu caracter licențios, traducînd bucuria de viață și satirizînd cu multă vervă pe femei sau pe papă, pe burghezii bogătași sau pe nobili, pe preoți sau pe episcopi. Cunoscutul cîntec studențesc *Gaudeamus igitur* este o compoziție goliardică, datînd din secolul al XIII-lea sau al XIV-lea.

Pentru sensurile sale satirice, momentul poeziei goliarzilor merită să fie reținut.

Unul din cei mai mari poeți ai Franței din toate timpurile și unul dintre primii trei-patru poeți ai evului mediu european este François Villon.

8. François Villon

Nu știm nimic despre părinții lui François de Montcorbier (pe adevăratul său nume), decît că au fost — după cum mărturisește însuși poetul — niște oameni de o condiție mai mult decît modestă :

„Eu din născare sînt calic,
Din viță proastă, fără vază.
Eratiu, moșu-meu, nimic
N-avu, nici taica ce-i urmează.
La toți ne-a fost nevoia piază".

(Marele testament, XXXV)

De timpuriu rămas orfan de tată, copilul a fost luat și crescut de Guillaume de Villon, probabil rudă mai îndepărtată. După ce acesta desigur că se va mai fi ocupat de instrucția copilului, François e înscris la Universitate, încît la 19 ani este bacalaureat, iar peste trei ani — licențiat și „maître ès arts".

Prima lui operă este *Micul testament*, originalul poem în 40 de octave, deși nu în versurile lui vom găsi marea poezie a lui François Villon. Poemul, care debutează printr-o octavă de o afectată gravitate academică și continuă în gustul convențional al poeziei de iubire, nu este, în fond, de la un capăt la altul decît o fantezistă și spirituală parodie a jargonului academic sau a scolasticii, a moravurilor cavalerești sau a prepoeziei trubadurești erotice și curtene.

Cu o emfază de real efect umoristic, cu tonul de exagerare căutată, în sfîrșit cu toate elementele, cu toate procedeele și tot spiritul parodiei, *Micul testament* este o operă scînteietoare de vervă și de spirit, uneori simulînd ironic maniera convențională a unor poeți, alteori înduioșîndu-se sincer de soarta unor copii orfani, în general însă ironizînd binevoitor pe prieteni, acid pe dușmani.

Scanned with OKEN Scanner

O categorie interesantă de poeți medievali o constituie poeții „goliarzi". Aceștia erau studenți rătăcind de la o universitate la alta, întrebuințînd spre a se întreține felurite expediente, dintre care cel mai onorabil era compunerea în versuri. Scrise în limba latină, într-o versificație care acum cultivă ritmul și rima, poeziile goliarzilor sînt cîntece de chefuri, uneori cu caracter licențios, traducînd bucuria de viață și satirizînd cu multă vervă pe femei sau pe papă, pe burghezii bogătași sau pe nobili, pe preoți sau pe episcopi. Cunoscutul cîntec studențesc *Gaudeamus igitur* este o compoziție goliardică, datînd din secolul al XIII-lea sau al XIV-lea.

Pentru sensurile sale satirice, momentul poeziei goliarzilor merită să fie reținut.

Unul din cei mai mari poeți ai Franței din toate timpurile și unul dintre primii trei-patru poeți ai evului mediu european este François Villon.

8. François Villon

Nu știm nimic despre părinții lui François de Montcorbier (pe adevăratul său nume), decît că au fost — după cum mărturisește însuși poetul — niște oameni de o condiție mai mult decît modestă :

„Eu din născare sînt calic,
Din viță proastă, fără vază.
Eratiu, moșu-meu, nimic
N-avu, nici taica ce-i urmează.
La toți ne-a fost nevoia piază".

(Marele testament, XXXV)

De timpuriu rămas orfan de tată, copilul a fost luat și crescut de Guillaume de Villon, probabil rudă mai îndepărtată. După ce acesta desigur că se va mai fi ocupat de instrucția copilului, François e înscris la Universitate, încît la 19 ani este bacalaureat, iar peste trei ani — licențiat și „maître ès arts".

Prima lui operă este *Micul testament*, originalul poem în 40 de octave, deși nu în versurile lui vom găsi marea poezie a lui François Villon. Poemul, care debutează printr-o octavă de o afectată gravitate academică și continuă în gustul convențional al poeziei de iubire, nu este, în fond, de la un capăt la altul decît o fantezistă și spirituală parodie a jargonului academic sau a scolasticii, a moravurilor cavalerești sau a prezumțiozității nobiliare, a formulelor stereotipe testamentare sau a clișeelor poeziei trubadurești erotice și curtene.

Cu o emfază de real efect umoristic, cu tonul de exagerare căutată, în sfîrșit cu toate elementele, cu toate procedeele și tot spiritul parodiei, *Micul testament* este o operă scînteietoare de vervă și de spirit, uneori simulînd ironic maniera convențională a unor poeți, alteori înduioșîndu-se sincer de soarta unor copii orfani, în general însă ironizînd binevoitor pe prieteni, acid pe dușmani.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu e cuprinsă încă aici decît poezia zvînturaticului tînăr care n-a cîștigat îndeajuns experiența amară a vieții, pentru ca în conștiința sa să izbucnească accentele remușcării, care să împrumute versurilor sale fiorul marii poezii.

Cînd va fi din nou (pentru a cîtea oară?) condamnat și grațiat și după ce va străbate aspra experiență a suferinței și a cunoașterii oamenilor, Villon se va apleca mai îndelung asupra lui însuși, și poezia sa va fi îmbogățită cu acele accente de patetică sinceritate ce se vor constitui în opera sa capitală, în așa-numitul *Marele testament*. Poemul acesta — cuprinzînd 172 de octave, printre care sînt inserate și 16 balade, scrise la date diferite și pe care de asemenea le testează diferitelor persoane — reia ideea schițată în *Micul testament*. Pe alocuri se mai menține chiar și nota glumeață, dar în general poemul e profund deosebit. Aproape întreaga viață a lui Villon este închisă aici, toată istoria unei existențe, toate peregrinările unui suflet — cu relatări sau aluzii la diverse fapte mai mult sau mai puțin limpezi pentru noi, cu amintiri dintre cele mai felurite, cu stări sufletești diferite și surprinzător de contradictorii, cu tonuri deosebite, variind potrivit temei momentului sau depărtării în timp.

Marele testament, deși e construit destul de solid, iar baladele sînt legate destul de organic de ansamblul cadrului, n-a fost elaborat desigur deodată. Dar trăirea condensată aici, experiența vieții îndurate între timp, aduce o lărgire de orizonturi, o varietate de teme noi și un registru mai bogat de atitudini și de expresii poetice.

Astfel, în istoria vieții poetului, anul 1461, anul compoziției acestei opere, pare a fi și anul pocăinței. Dar pocăința este doar temporară, irezistibila ispită a vieții păcătoase îl fură din nou, căci marele viciu al caracterului lui Villon este lipsa de voință. Acuzat de furt, arestat, eliberat, iarăși arestat și trebuind să plătească suma furată cu ani în urmă la Colegiul Navarrei, poetul este stigmatizat acum în ochii autorităților ca răufăcător notoriu, încît, cu ocazia unei noi încăierări a unei bande de zurbagii, — printre care se găsea și el, — încăierare ce s-a soldat cu moartea unei persoane oficiale, Villon e închis și condamnat la spînzurătoare împreună cu ceilalți trei prieteni. De acest moment îi place istoriei literare să lege celebrul *Epitaf în formă de baladă,* cunoscut în mod obișnuit sub titlul de *Balada spînzuraților,* deși în realitate nici un indiciu nu ne îndreptățește s-o putem data. Peste două luni, justiția, reexaminînd sentința, îl grațiază, obligîndu-l să părăsească pentru zece ani Parisul și regiunea.

Și iată că la 33 de ani, poetul de la care nu ni s-a păstrat (întocmai ca și în cazul lui Dante) nici un rînd autograf și nici o semnătură, se pierde în necunoscut, lăsînd în urma lui amintirea unei vieți aventuroase și a unei opere (în afara celor două *testamente,* vreo 16 balade, rondeluri, epistole etc., plus alte 7 balade în jargon) care a circulat în manuscrise pînă în 1489. La data aceasta, era încă în viață poetul? Se va fi îndreptat? Probabil că da, din moment ce arhivele justiției nu-i mai pomenesc numele.

Puțini sînt poeții a căror biografie să fie atît de semnificativă ca biografia lui Fr. Villon pentru înțelegerea sensului general al operei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Căci în timp ce alți poeți ai timpului se alimentau cu abstracții și cadre prescrise, cu idei și convenții, Villon se arată a fi esențialmente sensibil la lucrurile exterioare. În timp ce lirica evului mediu se pierde în regiunile eterate ale visului, în zonele unui idealism anemic, creînd o mulțime de „viziuni" și de alegorii construite mecanic, Villon nu-și poate detașa poezia de propria-i existență, pe care o transfigurează artistic în creații de profunde rezonanțe umane.

Poezia lui Villon pornește de la autentic, de la faptul trăit, emană de pe planul sincerității, o sinceritate indecentă uneori, o sinceritate totală însă în momentele esențiale pentru poet:

„Vai, dac-aș fi-nvățat, Părinte,
În tinerețea mea zurbavă,
Și pilde bune-mi sta-nainte,
Aveam culcuș mai de ispravă.
Dar ce? trecui fără zăbavă
Prin școală, tot trăgînd la fit...
Scriind cea de mai sus voroavă.
De jale duhul mi-i zdrobit.
. . . . . .
Intrai într-un fundac zăbavnic
Și n-am la treaba mea folos.
Eu nu sînt jude, nici ispravnic,
Să iert au să azvîrl ponos:
Din toți, îs cel mai ticălos..."

(Marele testament, XXVI, XXXIII).

Opera lui Villon oferă cititorului o imagine amplă a societății timpului în general. În special însă, viața și societatea mahalalelor, tîrgurilor, tavernelor, lumea aceasta deocheată, dar vrednică de compătimire, decăzută dar și autentic umană, este cea care îi furnizează mai întîi teme poetului (*Balada prea frumoasei armuriere, Baladă la soții săi, Baladă a bieților potlogari*, v. trad. lui R. Vulpescu).

Și dragostea? Poate lipsi tema dragostei, tratată pînă acum la epuizare, dintre temele unui poet care și-a trăit cu atîta intensitate viața? Desigur, dar nu în felul trubadurilor. Cum să te mai poți gîndi la dragoste cînd ești amărît și răzbit de foame? — mărturisește Villon. Totuși, ce loc va ocupa în opera lui femeia?

Femeile pe care le-a cunoscut și în mijlocul cărora a trăit poetul vagabond și pehlivan au fost cumetrele parizience, „limbute". Și apoi femeile celelalte, de pe treapta cea mai de jos a societății, femeile decăzute și disprețuite — ca el. Se simte prea apropiat sufletește de nenorocitele acestea și parcă încearcă oarecum să le ridice cît de cît în rîndul femeilor cinstite, căutînd să le dezvăluie cu multă înțelegere umană trecutul și să arate că decăderea lor a fost aproape în firea lucrurilor, o soartă aproape inevitabilă în această lume nedreaptă, rea, meschină și egoistă.

Și iată că abia ajuns la vîrsta de 30 de ani poetul se simte îmbătrînit și află că există un rău mai crunt decît sărăcia și decît suferințele trupului: moartea. Moartea, care duce cu sine tot ce e pe lume și, ceea ce e mai trist, care tîrăște în neant și frumosul — și poezia făpturii feminine...

Din aceste gînduri, complicate cu poetica și duioasa perspectivă a trecutului regretat și ireversibil, a răsărit *Balada doamnelor din vremea de odinioară*, acest fin amalgam de cîntec și vis, învăluit într-un melancolic farmec de taină, unde numele se desprind din negurile legendei, apărînd doar pentru o clipă, pentru ca apoi tot cortegiul de năluci să se piardă iar în noaptea trecutului, lăsînd în urmă-i atmosfera de vrajă a nelămuritului și obsedantului refren, cu acea imagine a „zăpezii" — tot atît de strălucitoare, de gingașă și de trecătoare ca și chipurile fantomelor evocate:

„Spuneți-mi dar, la ce tărîm
Tais și-Archipiada sînt?
Dar mîndra Flora de la Rîm,
Frumoasă peste crezămînt?
Echo vuind în zvon de vînt
Cînd chemi la iaz sau pe tăpșan?...
Ca ea nu-i alta pre pămînt...
Dar unde-i neaua de mai an?"

Vîntul implacabilului destin omenesc îi prăvălește pe toți în neantul morții, cu toată pompa, strălucirea și măreția lor deșartă de altădată — căci în fața morții toți oamenii sînt egali. Dar în plus, la Villon tema morții nu se mai exprimă printr-un sentiment difuz, nici nu se mai enunță printr-o serie de idei, ci este redată printr-un spectacol concret. Acum, regretul în fața morții este obiectivat precis asupra materiei pieritoare, și ceea ce este poate mai important e faptul că-și mai face loc aici o atitudine: mila — un sentiment cu totul rar în acest veac al batjocurii și al cruzimii. Un sentiment care stă la baza poemului socotit pe drept cuvînt culmea creației lui Villon, cunoscut îndeobște sub titlul *Balada spînzuraților*.

După ce abordase atîtea aspecte ale temei morții, nu-i mai rămînea poetului decît să-i pună pe cei săvîrșiți din viață să vorbească. În evul mediu nimeni nu s-a gîndit — în afară de Villon — că sărmanii morți mai pot suferi și mai ales nu s-a gîndit nimeni să se înduioșeze, cu cea mai profundă compătimire, de niște spînzurați, să-i evoce învăluindu-i cu o milă imensă. Și, totuși, graiul spînzuraților din balada lui Villon este profund omenesc, pentru că în furci mai stăruiesc încă rămășițele unui trup. Și este cu atît mai omenesc cu cît spînzuraților sînt și îndurerați sufletește de remușcare, dar și urgisiți, totul se înverșunează neîncetat împotriva lor: și oamenii, care continuă să-i batjocorească, și rînduielile vremii, care poruncesc să fie schingiuite cadavrele spînzuraților, și păsările, care-i ciuruiesc „ca pe niște degetare de cusut". Apoi, stihiile: vîntul îi bălăngăne într-una, soarele îi usucă, ploaia îi spală ca în leșie — și spînzuraților nu se revoltă,

1489

nu urlă, nu amenință, ci, copleșiți de umilință, de căință, de resemnare, de nădejde, plîng domol, cerînd „fraților oameni" îndurare și milă :

„Lăutu-ne-a cu apele ei ploaia
Și soarele ne-a ars uscatul leș,
Ne-au scos din găuri ochii, corbul, gaia,
Și capul smuls de păr rămase pleș.
Nicicînd nu stăm, cu vîntul megieși,
Cînd ici, cînd colo, cum se schimbă vîntul,
Biet trupul nostru veșnic legănîndu-l,
Ciupit ca degetarii de țărci sure,
Soți, nouă nu ne fiți, ferească sfîntul!
Ci îl rugați pre Domnul să se-ndure!"

Scris-a „sărmanul Villon" aceste versuri în închisoare așteptînd să fie spînzurat? Afirmația aceasta fantezistă este în genere azi respinsă. Adevărul este că vocea sinceră, umilă, vinovată a spînzuraților este însăși vocea intimă a lui Fr. Villon, care se roagă, pentru el, pentru semenii săi — pentru întreaga omenire împinsă de patimi și de nedreptatea rînduielilor lumii pe calea păcatului și a pierzaniei. Marea poezie a lui Villon este poezia milei și a dragostei față de oropsiții vieții și ai morții, poezia unei vieți trăite patetic, dar și a unei conștiințe frămîntate de remușcări.

La 33 de ani i s-a pierdut urma ; cum spunea singur — „s-a pristăvit în vînt". Dar lumea lui din Paris îi învățase pe de rost versurile, transmițîndu-le în felul acesta viitorimii. Publicîndu-i versurile, la 44 de ani de la apariția ediției princeps (perioadă în care poeziile lui Villon cunoscuseră 23 de ediții!), confratele său Marot îl prezintă — cu multă înțelegere și adevăr — ca pe un poet a cărui operă este „...atît de măiastră, atît de plină de alese învățături și într-atît leit-poleită în mulțime de culori frumoase, încît vremea ce netezește toate n-a izbutit a o șterge pînă acum și mai puțin încă va s-o risipească de aici înainte".

Scanned with OKEN Scanner

Monday

LITERATURA MEDIEVALĂ ÎN SPANIA ȘI ITALIA

1. Reconquista și Romancero. 2. „Cîntecul Cidului". 3. Evul mediu în Italia. 4. Școala siciliană și școala „dulcelui stil nou". 5. „Divina comedie", surse și compoziție. 6. Structura ideologică și artistică a poemului. 7. Temele. 8. Sensul politic. Poetul între două lumi.

1. Reconquista și Romancero

Peninsula Iberică, invadată și stăpînită de arabi încă de la începutul secolului al VIII-lea, a fost ocupată tot timpul evului mediu cu războaiele de „recucerire", acțiune în care rolul principal l-a avut provincia Castiliei.

Ca urmare a participării țăranilor și orășenilor la aceste lupte de eliberare, regimul feudal aici a fost lipsit de asprimea obișnuită în alte țări. Încă din secolul al XI-lea, reprezentanțele stărilor sociale („cortese") izbutesc să limiteze puterea regelui, silindu-l să respecte anumite libertăți sociale. Sentimentul de mîndrie, de onoare al țăranului spaniol — care începe să se elibereze de iobăgie chiar din secolele al XI-lea și al XII-lea — sentiment atît de frecvent în literatura Renașterii spaniole—își are originea și temeiul în această situație. Aceasta nu înseamnă însă că țăranul nu este mereu terorizat de bunul plac al nobilului feudal, dar țăranul spaniol are curajul să-l înfrunte. Pe de altă parte, obscurantismul și misticismul sînt întreținute de autoritatea bisericii care, spre profitul său, a știut converti lupta patriotică de „reconquista" (ce va dura opt secole) într-o luptă religioasă, dusă împotriva „păgînilor".

Evenimentele acestei perioade au fost consemnate nu numai în cronici, ci și în compoziții poetice de dimensiuni mai scurte, recitate de cîntăreți ambulanți, numite „romanțe". Ele povestesc fapte de arme sau fapte din viața familiară a regilor Spaniei, a marilor feudali sau a cavalerilor, fiind apoi uneori și prelucrate în compoziții ample și unitare (de exemplu, *Cîntecul Cidului*, poem epic eroic, sigurul ce s-a păstrat). Adunate în colecții numite „romanceros", încă de prin 1550 (una din aceste colecții, cea din 1551, cuprinde 7 volume), poezia eroică a „romanțelor" a inspirat adesea teatrul spaniol al Renașterii, teatrul clasic și poezia romantică, chiar și dincolo de granițele Spaniei.

2. „Cîntecul Cidului"

Recucerirea Spaniei de la mauri a fost realizată de țărani, de orășeni și de cavaleri. Viața eroică a Castiliei cu luptele micilor cavaleri și-a găsit expresia în cel dintîi monument al literaturii spaniole (sec. XII), *Cîntecul Cidului,* al cărui erou principal este un personaj istoric, care își are mormîntul în catedrala din Burgos (a murit în 1100).

Poemul este compus din trei părți și are următorul cuprins:

Cavalerul Don Rodrigo este trimis de regele Castiliei să aducă tributul maurilor. La întoarcere intriganții, geloșii nobili de la curte îl învinuiesc de a fi reținut pentru el o parte din tribut. Regele, influențat de nobili, îl exilează. Don Rodrigo pornește în pribegie, însoțit de rude și prieteni. Întreprinde o serie de vitejii războinice împotriva maurilor, ajungînd bogat, celebru, și se stabilește la Valencia *(Cîntecul pribegiei).* Aici, cele două fete ale sale sînt cerute în căsătorie de către nobili toledani, infanții de Carion. Don Rodrigo acceptă și fetele se căsătoresc cu aceste decăzute vlăstare ale unei nobilimi — „granzii" — lipsite de valoare și de putere, dar arogantă și intrigantă. Văzîndu-se disprețuiți la curtea Cidului pentru lașitatea lor și voind să se răzbune, infanții de Carion cer voie să se întoarcă cu soțiile lor în Castilia. Pe drum însă le batjocoresc, bătîndu-le și părăsindu-le în pădurea din Corpes *(Ocara din pădurea Corpes).* Don Rodrigo — „Cidul" — se duce la Toledo și cere regelui să-i facă dreptate. În timpul unui duel, infanții sînt învinși. În același timp, regii Navarrei și Aragonului cer în căsătorie pe fetele Cidului. Astfel, Cidul este răzbunat, este reabilitat total în fața regelui său și devine un personaj foarte important, înrudit cu doi regi *(Cîntecul nunților).*

Cîntecul Cidului prezintă un ev mediu nu atîta războinic, cît domestic; scenele de familie prevalează asupra celor de luptă. Ca idee fundamentală apare aici un conflict social evident: acela dintre micul cavaler, viteaz, și marele nobil, trăind numai din prestigiul numelui. Astfel, poema este o apoteoză a acestei forțe sociale a cavalerilor ce se ridică pe ruinele trecutului marilor nobili, obosiți, inactivi, decăzuți — forță socială care a adus o importantă contribuție la opera de eliberare a Spaniei.

Elementul miraculos este ca inexistent, moravurile sînt mai civilizate ca în epopeile franceze sau germane, spiritul democrat este evident și o viziune a unei Spanii mari, unite este exprimată aici. Materia aparține istoriei autentice, dar autorul idealizează ușor faptele și amintirile locale, devenite material epic popular.

Personajele sînt figuri ajunse pe o treaptă de civilizație avansată, dar apar pe un fond de viață războinică, brutală, spre deosebire de *Cîntecul Nibelungilor,* unde — datorită redactării tîrzii a versiunii ce ni s-a păstrat — situația este inversă, caracterele brutale apărînd pe un fundal de viață cavalerească evoluată. Dar prin verosimilitate, complexitatea de viață înfățișată și caracterele variate, poemul se aseamănă mai mult cu epopeea germană decît cu *Cîntecul lui Roland.* Cît privește tipul cavale-

rului din această epocă (să nu uităm că evenimentele povestite în *Cîntecul Nibelungilor* se petrec în secolul al VI-lea, cele din *Cîntecul lui Roland* în secolul al VIII-lea, iar cele din *Cîntecul Cidului* în secolul al XI-lea), el este mai împlinit în evul mediu spaniol, nu mai este un barbar ; condițiile de viață și contactul cu civilizația înaintată a arabilor — deși aflîndu-se cu aceștia pe poziții de luptă — i-a mai modelat și afinat personalitatea.

Reflectînd aspirațiile democratice ale Castiliei, *Cîntecul Cidului* promovează un cavalerism evoluat, în tot cazul idealizat, împlinit nu numai în urma îndelungatului contact, de civilizare ca și de luptă cu maurii, dar de asemenea influențat de sentimentul religios, propagat de instituția bisericii, care, exploatînd caracterul de „cruciadă" al luptelor naționale de eliberare, în acest timp și-a consolidat mult terenul. Și în felul acesta sentimentul cavaleresc ce se detașează din poem este dublat de caracterul de clasă al cavalerului ce atacă nobilimea arogantă și inutilă, și este triplat de un viu sentiment al dragostei de cămin și de pămîntul Castiliei.

Pornind tocmai de la avantajele social-politice exploatate în această epocă și din aceste împrejurări — pe care le-am schițat mai sus — în Spania biserica catolică se va consolida ajutată atît de regalitate, cît și de teroarea Inchiziției, imprimînd în bună măsură o configurație spirituală specială de-a lungul literaturii spaniole de mai tîrziu (de exemplu în „autos sacramentales") și exprimînd ideologia clasei dominante.

3. Evul mediu în Italia

Literatura evului mediu italian nu realizează nici caracterul (natura, mentalitatea, forma) tipic feudal al literaturii medievale franceze sau germane și nici amploarea de dezvoltare a acestora. Aceasta pentru că înseși condițiile economice, sociale și politice ale Italiei medievale sînt diferite : deoarece Italia n-a realizat într-o măsură egală și de o formă asemănătoare aceleia a altor țări apusene ale timpului nici modul de producție feudal.

In adevăr, în Italia, atît natura ingrată a solului cît și dominația politică germană, dar în primul rînd dezvoltarea precoce a forțelor de producție au fost cauzele proporțiilor mai reduse și de mai puțină importanță ale feudalismului italian. Această precoce dezvoltare a forțelor de producție, ajutată și de condiții geografice favorabile, a dus — încă din al VIII-lea secol — orașele italiene (Veneția, apoi Genova și Florența, care s-a specializat în comerțul bancar mai tîrziu) spre o înfloritoare viață maritimă și comercială, fapt care a împiedicat în special ca feudalismul să prindă rădăcini adînci și să ia ființă un puternic și dominant mod de producție feudal în Italia.

Ca urmare, poemele eroice există în Italia aproape numai sub formă de traduceri a celor franceze. Apoi, prestigiul tradițiilor antice este

Scanned with OKEN Scanner

mai puternic aici ca în alte țări, încît tradițiile popoarelor germanice nu-și găsesc terenul spre a se exprima. Pentru cunoașterea evenimentelor trecutului (consemnate în celelalte țări, mai înapoiate sub raportul culturii, în cîntecele eroice), în Italia era mult mai largă pătura celor care se puteau adresa direct cronicilor. Astfel, personalități ca Dante sau Petrarca și într-o măsură oarecare chiar Boccaccio prezintă sinteza unui ev mediu tîrziu (prin ceea ce în opera lor se manifestă ca reminiscențe ale trecutului) și îl prezintă mai mult în realitățile sale de suprastructură, în relațiile sale ideologice — care știm că se prelungesc întotdeauna dincolo de începuturile unui nou și diferit mod de producție (și mai ales acele forme ale suprastructurii ideologice care sînt mai îndepărtate de procesul producției: religia, morala, filozofia). Dar din cauza acelorași condiții istorice, aceste personalități, prin opera lor, prin structura lor, anunță în același timp relațiile sociale noi, o concepție nouă de viață și noi atitudini. Aceștia sînt scriitorii epocilor de tranziție, deci scriitori de tranziție.

Din cauzele istorice arătate mai sus, la care s-a adăugat și influența bisericii, influență ce a deviat inspirația de la sursa unui sentiment eroic de tip franco-germanic (care, de altfel, nici nu se putea aclimatiza în Italia, neexistînd aici o viață feudală de tip războinic), Italia nu are în evul mediu legende eroice legate de tradiții proprii. În schimb, ciclul carolingian al epopeii franceze și ciclul breton al romanelor antice sînt larg difuzate.

Creația literară a poporului o găsim bogat reprezentată în evul mediu italian în satirele îndreptate împotriva clerului, a femeilor și a nobililor, încă din secolul al XII-lea.

Epicul de sursă populară este prezent în viziunile alegorice ale fanteziei populare, descriind chinurile sau bucuriile lumii de dincolo, sector literar din care se va alimenta întrucîtva și *Divina comedie* a lui Dante.

Sub raport religios, contribuția poporului este dată în „laude" mistico-religioase, al căror punct culminant — într-un sens total diferit însă — este atins de *Cîntecul fratelui Soare* al lui Francesco d'Assisi (1182—1226). Momentul este foarte important: în plin ev mediu un poet își îndreaptă atenția spre lumea naturii exterioare, apreciind frumusețea și bucuriile spirituale pe care le oferă realitatea materială.

În fine, domeniul liricii populare prezintă o poezie de fond sentimental autentic și de un realism imediat, ajunsă la maturitate încă la începutul secolului al XIII-lea (Cielo d'Alcamo) și fundamental diferită de lirica de curte, care era sufocată de impersonalitatea imitativă a poeților săi.

Cînd ajungem să vorbim despre personalitatea lui Dante, nu putem în nici un caz afirma că apariția sa este un „miracol", o apariție nepregătită. Dante a fost îndelung pregătit de o variată și întinsă experiență de viață poetică italiană prealabilă. Aceste forțe literare, poetice, au cunoscut în genere două mari etape de dezvoltare, manifestate în două școli poetice: în „școala siciliană" și în „școala dulcelui stil nou".

Scanned with OKEN Scanner

4. Școala siciliană și școala „dulcelui stil nou"

Școala siciliană s-a constituit la curtea lui Frederic al II-lea, cu concursul trubadurilor provensali, exilați în urma cruciadei contra albigenzilor (începutul secolului al XIII-lea). Școală de poezie lirică de o eleganță formală, realizată prin imagini ce cad în artificiu, ea este dominată de idealul iubirii delicate („fino amore"), sentimentul erotic devenind artificializat, idealizat, convenționalizat. Rezultate pozitive înscrie această școală prin faptul că lucrează canzona și sonetul, forme poetice ajunse la perfecțiune cu Dante și Petrarca.

Poetul care, detașîndu-se de idealurile acestei școli, duce lirica (în sec. XIII) la moduri noi, libere și de valoare autentică este GUIDO GUINIZELLI. Iubirea apare sub un aspect nou la Guinizelli:

„Într-un suflet ales, flacăra iubirii se-aprinde
Precum strălucirea în piatra prețioasă".

Sentimentul erotic — tema sa fundamentală — apare într-o nouă concepție, ilustrată de versurile următoare:

„Într-un suflet ales se ascunde totdeauna iubirea
Precum pasărea în verdeața pădurii;
Natura n-a creat nici iubirea înaintea sufletului ales,
Nici sufletul ales înaintea iubirii".

Această idee (opusă ideii artificiale și curtene din poezia școlii siciliene și avînd de asemenea implicații morale) a „sufletului ales" („cor gentil") va fi exploatată de școala „dulcelui stil nou".

Poezia se inspiră acum din lirismul popular, modesta baladă populară (specie la data aceasta lirică) atinge culmile liricii culte, dăruindu-i-se de către poeții „dulcelui stil nou" o gîndire mai subtilă, un idealism mistic și o armonie mai îngrijită a formei. Femeia nu mai apare într-o formă convențională, ci e cîntată pentru efectul moral pe care frumusețea ei îl produce asupra celui îndrăgostit. În general, școala „dulcelui stil nou" s-a inspirat din balada populară, dar păstrează încă o anumită eleganță aristocratică. Psihologia este savantă și rafinată, sensul moral e precis, iar concepția dragostei spiritualizate este totdeauna prezentă.

Poetul care, spre deosebire de Guinizelli, aduce un sentiment elegiac mai profund este poetul meditației, al reveriei solitare și al presentimentului morții: GUIDO CAVALCANTI.

Autorul cunoscutei balade ce începe cu versul „Cum nu mai nădăjduiesc să mă-ntorc vreodată" este poetul unei adînci deprimări sufletești, poet a cărui superioritate artistică a fost subliniată și de Dante. El adaugă o nouă tonalitate la posibilitățile lirice ale școlii la care Dante și Petrarca au învățat spiritualizarea iubirii, transformarea ei într-o subtilă filozofie și căutarea inspirației în autenticitatea sufletească a propriului lor suflet, în sinceritatea stimulată de exemplul poeziei populare.

În această perspectivă istorică, iată că DANTE (1265—1321) nu este de loc o miraculoasă apariție, fără contingențe cu tendințele generale

ale vremii sale, iar în perspectiva literară pe care am schițat-o, vedem că Dante apare pregătit de o strălucită evoluție anterioară.

Dante reprezintă culmea artistică a școlii „dulcelui stil nou", prin opera sa *Viața nouă,* care cuprinde un fel de jurnal intim sentimental, în proză întreruptă de stanțe, canzone și sonete, de inspirația acestui celebru sonet:

„Atît de nobilă și-atît de sfîntă
Apare doamna-mi cînd din mers salută,
Că limba, tremurînd, rămîne mută
Și ochii, de vederea ei, se-ncîntă.

Ea trece și, simțindu-se plăcută,
Tristeți și umilințe o-nvestmînt...
Și pare că din ceruri, pe pămînt,
Spre-a-ntruchipa minuni, ar fi căzută.

Arată-se-n cereasca ei lumină
Atîtor ochi, și-n inimă strecoară
Un dulce balsam, neștiut simțirii.

Și parcă de pe chipu-i palid zboară
Prea-limpedele spirit al iubirii,
Șoptind oricărei inime : suspină !"

Astfel, Dante respiră în această atmosferă „dolce-stil novistă" a cultului femeii idealizate, o notă pe care o vom regăsi puternic subliniată și în *Divina comedie.*

5. „Divina comedie", surse și compoziție

Fire pasionată și ambițioasă, Dante participă foarte intens la viața publică a Florenței, fapt care îi va aduce exilul și pribegia celor 20 din urmă ani ai vieții sale, poposind în cele din urmă la curtea din Ravenna, unde își termină *Comedia.*

In compunerea capodoperei sale, Dante a avut precursori în poezia medievală italiană, care abundă în viziuni mistice și în descrieri fantastice ale „lumii de dincolo". De asemenea, Dante s-a inspirat îndeaproape, în ce privește construcția poemului său, dintr-un model musulman de mare circulație la acea epocă. In realitate, imaginația sa n-a mers pînă la a crea din nimic grandiosul edificiu în complicatele sale articulații interioare, nici în episoadele mari și adesea nici în detalii. Dante putea cunoaște acest model arab prin dascălul său, Brunetto Latini, care studiase mult în centrul arab de cultură al Spaniei. De altfel, Dante era un spirit de o curiozitate universală și adeseori mulți arabi se găsesc citați în mare cinste în opera sa. Dar paralela între cele două poeme explică și cele două ver-

suri, pînă azi neînțelese de comentatorii *Comediei* și date drept „intenționat obscure" sau „versuri misterioase" (*Infernul*, VII, 1, XXXI, 67), în realitate propoziții simple și clare, într-o obișnuită limbă arabă, perfect integrabile contextului. Dante însă a transformat modelul și l-a adaptat liber. Iar dacă am menționat și această sursă de inspirație, este pentru că „modelul" nu micșorează întru nimic nici prestigiul autorului și nici valoarea operei.

6. Structura ideologică și artistică a poemului

În *Comedia* sa (numită de autor *Comedie* pentru că nici materia nu este totdeauna solemnă, nici stilul nu este totdeauna riguros), numită ulterior „divină", Dante părăsește lirismul ideal medieval al „dulcelui stil nou" și se îndreaptă spre o inspirație realistă. Opera aceasta nu se mai mulțumește cu vechile abstracții și alegorii, ci inspirația poetului se leagă de concret, de viu, de trăit, de istoric. *Divina comedie* este o viziune pătrunsă de sentimentul viu al realității și de aprinsa pasiune politică a patriotului exilat.

În călătoria sa, călătorie ce constituie pretextul și tema operei, Dante străbate infernul, unde osîndiții pe veci își ispășesc păcatele, și urcă muntele purgatoriului, unde, prin purificări dureroase, sufletele celor pocăiți ajung treptat-treptat la starea de nevinovăție. În paradis, în strălucirea empireului, spațiu infinit și imobil, ce nu cunoaște nici timp și nici mișcare, poetul distinge nouă cercuri luminoase formate din cetele îngerești. În timp ce meditează asupra acestor revelații, un fulger de lumină îi arată cele mai înalte mistere creștine. Cu această viziune mistică se termină *Divina comedie*.

Alături de omul societății și al epocii îl găsim pe Dante cu studiile sale, cu aspirațiile sale, ce merg de la mistică la umanism și la realism, cu atitudinea sa ce trece de la evlavia catolicului medieval la pasiunea luptătorului politic. Or, tocmai această violență în atitudine, această forță de a crea personaje, această grandioasă viziune și dirijare stăpînă a epicului, această imensă varietate de sentimente, formează partea lirică a *Divinei comedii* și cea care dă valoare literară operei, lăsînd mult în umbră alegoria.

Imaginația admirabil disciplinată a poetului se adaptează întotdeauna fondului, dînd un relief de un realism puternic personajelor și o expresivitate deosebit de tare stilului. Dăm aici, ca exemplu, episodul contelui Ugolino, — episod de un realism tulburător ca viziune și extrem de intens ca sentiment.

Varietății de sentimente și atitudini pe care o găsim în *Divina comedie* îi corespunde o adecvată varietate de expresie. Dante este primul care dă o netezime plastică expresiei și o perfectă corespondență între fond și formă, într-un vers muzical și cu un vocabular bogat și proaspăt.

Sub forma relațiilor ideologice medievale, Dante a exprimat o amplă realitate, trăită, simțită și gîndită, — realitatea unei lumi la o răscruce a istoriei sale. „Apusul evului mediu feudal și zorile erei moderne

capitaliste — scrie Engels în prefața la ediția italiană a *Manifestului comunist* — sînt caracterizate printr-o figură grandioasă, și anume a unui italian, Dante, ultimul poet al evului mediu și în același timp primul poet al epocii moderne“ [1].

Această materie epică este dată într-o clară și elocventă diversitate de tablouri.

Infernul este locul chinurilor celor mai groaznice, vuind de plînsete, de urlete și de blesteme, și dominat de teroarea înspăimîntătoare a diavolilor. Pentru ca suferința să fie completă (și aici Dante este un creștin mai puțin ortodox și mai mult un materialist), trupurile își mai păstrează încă realitatea lor fizică.

Purgatoriul este locul de ispășire a păcatelor, dar această ispășire nu mai este continuă, este întreruptă în timpul nopții. Trupul este doar o amintire. Sufletele își amintesc păcatele lor pentru a le condamna și visează virtuțile spre a le dori.

Paradisul este total diferit, aici aproape toate spiritele nu mai au aparența corporală, ci sînt doar lumini de mărimi și străluciri diferite. Uneori luminile acestea sînt dispuse în minunate constelații, de forme simbolice: înțelepții în coroană, militanții în cruce, contemplativii în forma unei scări infinite etc., iar cîntecele lor dau un extaz necunoscut muzicii pămîntești. Cele două ceruri mobile, mișcate de îngeri, plus empireul imobil corespund celor zece discipline ce constituie știința medievală în progresia importanței lor (gramatica, retorica, aritmetica, muzica, geometria, astronomia, filozofia naturală și divină sau teologia).

După caracterizarea istoricului literar italian de Sanctis, în infern domnește materia anarhică, în purgatoriu spiritul capătă conștiința forței sale și luptă pentru a se elibera, iar în paradis sufletul, devenit liber, eliberat, se apropie de divinitate.

Acestei simetrii a escatologiei îi corespunde o simetrie în detaliile formale. Astfel este simbolica unor cifre uzitate în evul mediu și anume a numerelor 3, 9 și 10: trei cînturi mari — „cantice“ — în terține, fiecare cantică avînd 33 de cînturi, plus unul de introducere, ceea ce dă în total 100, adică pătratul numărului 10, ce reprezenta perfecțiunea. Simetrie în construcție: pe aceeași axă stă Dumnezeu în empireu, Ierusalimul pe pămînt și Lucifer în infern. Găsim apoi corespondențe de teme în același cîntec al celor trei părți (de exemplu, în VI) și toate cele trei părți se termină cu același cuvînt („stele“).

7. Temele

Tematica celor trei părți ale poemei este bine conturată: cea din infern este ocazionată fie de urile personale sau politice ale poetului, fie de episoade istorice sau legendare; în purgatoriu, de durerea ce corectează, dar care nu exasperează, care îl duce pe autor la meditații filozofice,

[1] F. Engels, *Către cititorul italian*, în K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, ed. cit. p. 217.

dar îi ocazionează și propria sa ispășire; în fine, tema paradisului este formată din meditații religioase și viziuni mistice extatice.

Literalmente luată, *Divina comedie* aduce, succesiv, o viziune a răului, a suferinței, a păcatului, a chinurilor; o viziune a stării după purificare, a aspirațiilor morale și mistice. Alegoric, poemul se pretează la diverse interpretări, reprezentînd drumul sufletului, muncit de patimi, ridicîndu-se prin știința omenească în prima etapă (Virgiliu), apoi prin teologie (Beatrice) și ajungînd în posesia grației divine, — etape reprezentînd drumul mîntuirii și al lui Dante spre mîntuire, prin purificare.

De fapt, forma alegorică era frecventă în ascetismul medieval, în legendele despre soarta postumă a omului sau în viziunile alegorico-mistice. Dante însă aduce simetrii, sensuri, armonii și ordine.

Pe lîngă acest aspect ținînd de ideologia dominantă mistică a epocii, Dante aduce puternice reflexe istorice și o învolburată pasiune politică a patriotului florentin. Dar tocmai în domeniul ideologiei religioase găsim, alături de elementul creștin medieval (harul divin), și rațiunea și filozofia tot ca o condiție a mîntuirii — prin urmare, un element pur laic ce anunță Renașterea.

În *Divina comedie* (traducerea romînească a lui Coșbuc este considerată de criticii italieni ca una dintre cele mai bune traduceri din lume ale operei lui Dante) trăiește însăși Florența contemporană, cu evenimentele politice la care a participat autorul. Ne este dat aici un tablou epic al vieții comunale, în care se plăsmuiește o nouă societate, o societate burgheză în ascensiune; este dată ferocitatea pasiunilor politice, lumea feudală fascinată de papalitatea ideală dar și de imperiu, ca formă practică de organizare politică convenabilă intereselor burgheziei în ascensiune; în sfîrșit, este dat aici și trecutul în date istorice sau legendare, precum și ideologia religios-mistică a evului mediu. Toate acestea se regăsesc în magnifica operă a lui Dante.

Sub haina spirituală a alegoriei, Dante a rămas un om; toată viața pasional trăită a autorului, precum și aspirațiile unei întregi societăți ajunse la răscruce de istorie creează în *Divina comedie* figurări sculptorice și pitorești de oameni, figurări vii și pasionate de fapte, cu o admirabilă intuiție a sufletului omenesc, suflet surprins nu numai în stările extatice și fericite în care l-a înfățișat medievalul pictor Fra Angelico, ci și în pătimașele zvîrcoliri ale lui Michelangelo, marele artist al unei lumi noi.

Încît, în centrul poemului se găsește însăși omenirea vremii, iar substanța operei o formează însăși viața, atitudinile și aspirațiile progresiste ale epocii.

8. Sensul politic. Poetul între două lumi

De-a lungul tuturor operelor lui Dante trece ca idee principală ideea politică, a unirii naționale a Italiei, dictată de interesele întăririi burgheziei. În acest scop, Dante propagă ideea monarhiei independente de

biserica atotputernică, sprijinindu-se pe burghezia orășenească. Dante își pune speranța în împăratul german Henric al VII-lea, pentru unirea Italiei. Tot în acest scop, el luptă pentru crearea unei limbi literare unice italiene, care să învingă separatismul literar al regiunilor italiene, cauzat de separatismul feudalilor.

Previziunea și maturitatea politică fac din Dante un mare poet politic. Dar fiindcă burghezia italiană încă nu-și crease cultura ei de clasă și se afla sub tutela bisericii, ideologia lui Dante este plină de contradicții, inerente trecerii de la epoca feudală la cea capitalistă.

Aceste contradicții pătrund și poemul genial al lui Dante, politic și religios în același timp. Dacă, pe de o parte, Dante, catolic credincios, nu este lipsit de prejudecăți feudale, pe de altă parte, ca cititor al poeților antici, ca publicist și polemist înflăcărat, individualist, punînd persoana sa în centrul vieții, ca scriitor puternic realist, a zugrăvit pentru prima dată omul cu toate caracterele sale personale.

Gîndirea profundă, armonia compoziției, cultul rațiunii omenești, admirația față de scriitorii antici, atitudinea activă în fața lumii și vieții, ideea unificării Italiei, plasticitatea imaginilor, elementul concret, toate acestea sînt trăsăturile unei vremi noi, care reflectă concepțiile burgheziei în ascensiune și pregătesc cultura Renașterii.

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA MEDIEVALĂ GERMANĂ ŞI ENGLEZĂ

1. *Poezia eroică a epocii migraţiilor.* 2. *Literatura eddelor.* 3. *„Cîntecul Nibelungilor".* 4. *„Cîntecul Gudrunei".* 5. *Poeme eroice de curte.* 6. *Lirica de curte.* 7. *Romanul curtean.* 8. *Lirica burgheză şi populară.* 9. *Literatura anglo-saxonă.* 10. *Perioada cuceririi normande.* 11. *Anglia poetului Langland.* 12. *Geoffrey Chaucer.* 13. *Literaturile medievale occidentale în Romînia.* 14. *Concluzii asupra literaturii medievale.*

1. Poezia eroică a epocii migraţiilor

În secolul I al e.n., germanii erau de mult stabiliţi pe teritoriul lor actual, încît la această epocă Tacit îi considera drept băştinaşi. Aflaţi în stadiul de viaţă economică şi socială al comunei primitive, germanii erau organizaţi în triburi, primiţi fiind de împăraţii romani ca şi „coloni", ca soldaţi sau agricultori. O dată cu progresul vieţii economice începe inegalitatea în sînul acestei societăţi, căpeteniile triburilor şi şefii militari constituindu-se în proprietari de pămînturi şi de robi. La început toţi ţăranii erau liberi, dar, sărăciţi de războaie şi de exploatare, devin şerbi. În felul acesta, germanii nu trec direct de la starea comunei primitive la feudalism, dar perioada sclavagismului german a fost fie de o mai scurtă durată, fie diferită ca formă de alte forme de sclavagism şi cuprinzînd elemente ce îi dau o configuraţie mai apropiată de feudalism decît în alte părţi şi în alte condiţii.

Primul monument al literaturii germane, scris în secolul al VIII-lea, este *Cîntecul lui Hildebrand.* Este un cîntec eroic, datînd din perioada migraţiilor şi avînd un subiect din istoria legendară a goţilor.

După 30 de ani de pribegie, însoţind pe suveranul său, regele Dietrich (Teodoric), bătrînul Hildebrand se întoarce acasă la soţia şi copilul său, Hadubrand. Dar acesta nu-l recunoaşte şi nu vrea să creadă în mărturiile pe care i le aduce tatăl său. Lupta între tată şi fiu începe. „Şi se izbiră fără încetare în scuturile albe, pînă cînd lemnul de tei căzu în bucăţi, sub puterea loviturilor." Aici fragmentul se întrerupe. Dintr-o reluare mai tîrzie aflăm de victoria lui Hildebrand asupra fiului său, care îşi recunoaşte şeful familiei în vitejia bătrînului său adversar.

Cîntecul lui Hildebrand are un caracter arhaic, nefeudal, reflectînd condițiile democrației militare și trecerii spre feudalism. Hadubrand apare ca un mare proprietar funciar, care își apără avutul împotriva unui presupus dușman ce vrea să-l jefuiască. Dramatismul poemului rezidă în faptul că în conflictul armat dintre tată și fiu nu există nici un motiv real de luptă. Poemul aduce imaginea unor vremi sîngeroase, cu relațiile sociale barbare, cu un conflict în același timp social și familiar, redat într-o formă narativă pe cît de concisă pe atît de sugestivă.

Cu acest cîntec, ecou al vechiului spirit germanic, poezia eroică este întreruptă. O vom găsi din nou peste patru veacuri, profund modificată însă de concepția feudalismului și a instituției cavalerismului.

2. Literatura eddelor

Singura regiune în care fondul străvechi de credințe și tradiții ale vechilor popoare germanice s-a putut păstra nealterat timp îndelungat a fost Islanda, insulă colonizată de vikingii norvegieni încă din secolul al IX-lea.

Cele mai vechi producții literare ale acestei culturi germanice străvechi sînt *eddele* („Străbunele"), poeme cu caracter arhaic, conținînd vechi tradiții mitologice și date privind organizarea socială din cele mai vechi timpuri. Poeme esențialmente narative, pline de grandoare, gravitate și pitoresc, transmise din generație în generație pe cale orală, *eddele* au început să fie adunate și transcrise în secolul al XII-lea. Prima culegere, în versuri, este atribuită lui Saemund; a doua, în proză, lui Snorri. În cele mai vechi *edde* subiectele sînt mitologice; în celelalte — fie eroice (fapte cu un fond istoric, dar alterat de fantezia poetului popular), fie de ordin familiar, cu un scop didactic-moralizator. Din prima categorie, *Völuspa* („Viziunile profetei") este și cea mai importantă operă din întreaga poezie nordică.

Cadrul general al literaturii islandeze se completează cu literatura *sagaselor* și cu poezia skalzilor. O *saga* este o narațiune în proză, povestind fie legende cu caracter războinic, fie fapte vitejești ale vechilor luptători nordici. Poezia eroică transcrisă de „skald" („poet"), poetul de curte al șefilor militari, are un anumit rafinament, o limbă cu o notă de artificialitate și un stil abundînd în perifraze și metafore. Spre deosebire de cîntăreții medievali din alte țări europene, skalzii nu o cîntau, ci o recitau fără nici un acompaniament.

În această literatură a *eddelor* și *sagaselor* (care se dezvoltă pînă în secolul al XV-lea, deși declinul ei apare încă din secolul al XIII-lea, cînd Islanda își pierde independența), întîlnim prima dată consemnate numele lui Siegfried („Sigurd") și ale altor vechi personaje germanice, căci multe din străvechile cîntece eroice din epoca migrațiilor, deși apărute pe teritoriul actualei Germanii, s-au răspîndit pînă în acest îndepărtat colț nordic al Europei.

3. „Cîntecul Nibelungilor"

Cele dintîi compoziții poetice ale vechilor germani celebrează așadar zei și eroi, fapte mitologice sau istorice din epoca migrațiilor. Cîntecele eroice s-au perpetuat prin tradiția orală, intrînd mai tîrziu în compoziția poemelor de mari dimensiuni și ajungînd la forma lor definitivă în secolul al XII-lea și al XIII-lea, în plină perioadă feudală. Cea mai puternică și, alături de *Minnesang,* cea mai caracteristică producție a literaturii medievale germane este *Cîntecul Nibelungilor.*

Acest poem este o capodoperă a literaturii feudale, atît prin profunzimea fondului de sentimente ce ține poemul la o înaltă tensiune emotivă, cît și prin pregnanța acțiunii, mai ales din momentul angajării conflictului dramatic și, în fine, prin intensitatea de viață și de pasiune a personajelor.

Cîntecul Nibelungilor cuprinde un fond epic ce se desfășoară într-un imens cadru istoric și legendar, toată lumea germanică a timpurilor eroice și a popoarelor migrației participînd la compoziția epică, personaje din lumea goților, a hunilor, a burgunzilor, a francilor ; acțiunea plasată de istorie în anul 437 traversează scenele vieții tuturor acestor popoare și ale altora încă, puse pe un plan secundar.

Prin natura barbară, de primitivism războinic și moral, fondul operei aparține unei epoci vechi și aspre, anterioare datei la care poemul a fost elaborat. *Cîntecul Nibelungilor* prezintă un fond, o acțiune, personaje de o asprime barbară. Vuietul de arme din timpul migrației popoarelor răsună puternic în întreaga epopee. Răzbunări, trădări, fratricide, măceluri, — totul angrenat în concepția de viață a clasei feudale, clasă atît de idealizată, de falsificată, văzută prin romantica prismă a legendei. În realitate, „istoria regilor merovingieni este plină de aventuri sîngeroase, în care cupiditatea joacă un rol tot atît de important ca și spiritul de cucerire" (Bossert).

Prințul Siegfried — viteaz, frumos, manierat, posedînd o comoară imensă — vine în serviciul regelui Gunther și se căsătorește cu prea frumoasa soră a lui Gunther, Krimhilda, după ce îl va ajuta pe rege să o cucerească pe minunata, dar barbara regină Brunhilda. La curtea lui Gunther începe gelozia Brunhildei față de Krimhilda, pe care o socotește soție a unui simplu vasal. Mai tîrziu, Krimhilda o insultă, descoperindu-i adevărul : cel care a cucerit-o nu a fost Gunther, ci Siegfried. De-acum, conflictul este angajat. Acțiunea devine mai rapidă și cele mai frumoase pagini din literatura de epopee medievală germană se înscriu aici.

Brunhilda nu mai are decît un gînd : să se răzbune. O va face cu ajutorul cavalerului (tipul trădătorului) Hagen. În timpul unei vînători, cînd Siegfried bea apă dintr-un izvor, Hagen îl străpunge cu lancea pe la spate. Cadavrul i-l depune apoi înaintea porții Krimhildei, iar comoara imensă a eroului o aruncă în Rhin. Treisprezece ani plînge Krimhilda moartea soțului său (aici se termină partea întîi, *Moartea lui Siegfried,* și începe partea a doua, *Răzbunarea Krimhildei),* după care ea acceptă cererea în căsătorie pe care i-o face regele hunilor, Atila, numai gîndindu-se prin aceasta la posibilitatea unei teribile răzbunări.

În adevăr, Krimhilda izbutește să-l convingă pe Atila să-i invite pe burgunzi la un mare ospăț. Burgunzii, cu regii lor, cu Gunther și cu Hagen în frunte, vin în număr de zece mii. Urmează un îngrozitor măcel, din care nu scapă decît Gunther și Hagen, care în cele din urmă sînt învinși și duși în fața Krimhildei. Ea face să fie ucis fratele său, iar pe Hagen îl decapitează cu sabia lui Siegfried, pentru ca la urmă să cadă și eroina feroce, care a provocat moartea atîtor eroi. Și poemul se încheie:

„Împrăștiați în juru-i eroii morți zăceau...
Crăiasa-i ciopîrțită... Cei ce-au rămas plîngeau.
Atila luă de mînă pe Dietrich lăcrămînd:
Plîngeau tăcuți pe-atîția eroi care-au murit frumos luptînd...

A nobilimii floare în sînge jos zăcea;
Plîngea Atila tare, norodu-ntreg plîngea;
Cu jale se sfîrșise ospățul cel crăiesc.
Cum bucurii adesea nespuse suferințe prevestesc!

— Ce să vă spun de cele ce s-au mai întîmplat?
Atîta doar: că lumea s-a fost întunecat
Au plîns femei și fete, amar și îndelung...
Sfîrșită e povestea: acesta este CÎNTUL NIBELUNG“.

Nici un alt poem din literatura universală nu este atît de bogat în orori — și toate aceste scene de oroare sînt povestite cu seninătatea și calmul cronicii unor fapte de altădată. Această puternică frescă însă de barbare moravuri și vremuri vechi rămîne o capodoperă prin puternica individualizare a personajelor.

Siegfried este eroul ideal, tipul cavalerului brav, plin de strălucire și de maniere. El păstrează încă, totuși, o amintire din mitologia germanică (caracterele zeului Odin, zeul luminii, al eliberării de sub forțele tenebrelor). Regina Islandei, Brunhilda, este personajul cel mai puțin asimilat idealului și formei cavalerești a poemului. Este o ființă aproape supraomenească, atît ca apariție cît și ca vitejie, — un fel de Walkirie încă scufundată în adîncimile mitului. Frumusețe fermecătoare, Krimhilda este de o feminitate duioasă, dar și orgolioasă pînă la grandoare; este femeia a cărei dragoste îndoliată împinge patima răzbunării pînă la culmile ferocității.

Subliniind în caracterul lui Siegfried sensul „setei de fapte mari“, „răzvrătirea împotriva tradiționalismului“, Engels preciza că ceea ce ne emoționează în *Cîntecul Nibelungilor* este „nu povestea însăși, nu trădarea ticăloasă căreia îi cade victimă tînărul erou, ci semnificația profundă a persoanei lui“.[1]

Și pentru că acest text al lui Engels deschide perspective noi, largi, bine fondate de interpretare, trebuie să pornim în descifrarea sensurilor de bază ale poemului de la semnificația morală a eroului principal.

[1] F. Engels, *Cărțile populare germane*, în K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, ed. cit., p. 614.

În adevăr, Krimhilda izbutește să-l convingă pe Atila să-i invite pe burgunzi la un mare ospăț. Burgunzii, cu regii lor, cu Gunther și cu Hagen în frunte, vin în număr de zece mii. Urmează un îngrozitor măcel, din care nu scapă decît Gunther și Hagen, care în cele din urmă sînt învinși și duși în fața Krimhildei. Ea face să fie ucis fratele său, iar pe Hagen îl decapitează cu sabia lui Siegfried, pentru ca la urmă să cadă și eroina feroce, care a provocat moartea atîtor eroi. Și poemul se încheie:

„Împrăștiați în juru-i eroii morți zăceau...
Crăiasa-i ciopîrțită... Cei ce-au rămas plîngeau.
Atila luă de mînă pe Dietrich lăcrămînd:
Plîngeau tăcuți pe-atîția eroi care-au murit frumos luptînd...

A nobilimii floare în sînge jos zăcea;
Plîngea Atila tare, norodu-ntreg plîngea;
Cu jale se sfîrșise ospățul cel crăiesc.
Cum bucurii adesea nespuse suferințe prevestesc!

— Ce să vă spun de cele ce s-au mai întîmplat?
Atîta doar: că lumea s-a fost întunecat
Au plîns femei și fete, amar și îndelung...
Sfîrșită e povestea: acesta este CÎNTUL NIBELUNG*“.*

Nici un alt poem din literatura universală nu este atît de bogat în orori — și toate aceste scene de oroare sînt povestite cu seninătatea și calmul cronicii unor fapte de altădată. Această puternică frescă însă de barbare moravuri și vremuri vechi rămîne o capodoperă prin puternica individualizare a personajelor.

Siegfried este eroul ideal, tipul cavalerului brav, plin de strălucire și de maniere. El păstrează încă, totuși, o amintire din mitologia germanică (caracterele zeului Odin, zeul luminii, al eliberării de sub forțele tenebrelor). Regina Islandei, Brunhilda, este personajul cel mai puțin asimilat idealului și formei cavalerești a poemului. Este o ființă aproape supraomenească, atît ca apariție cît și ca vitejie, — un fel de Walkirie încă scufundată în adîncimile mitului. Frumusețe fermecătoare, Krimhilda este de o feminitate duioasă, dar și orgolioasă pînă la grandoare; este femeia a cărei dragoste îndoliată împinge patima răzbunării pînă la culmile ferocității.

Subliniind în caracterul lui Siegfried sensul „setei de fapte mari“, „răzvrătirea împotriva tradiționalismului“, Engels preciza că ceea ce ne emoționează în *Cîntecul Nibelungilor* este „nu povestea însăși, nu trădarea ticăloasă căreia îi cade victimă tînărul erou, ci semnificația profundă a persoanei lui“.[1]

Și pentru că acest text al lui Engels deschide perspective noi, largi, bine fondate de interpretare, trebuie să pornim în descifrarea sensurilor de bază ale poemului de la semnificația morală a eroului principal.

---

[1] F. Engels, *Cărțile populare germane*, în K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, ed. cit., p. 614.

Scanned with OKEN Scanner

Cîntecul Nibelungilor este „sinteza, relativ tîrziu realizată, a mai multor creații epice din mai multe perioade istorice: democrația gentilică primitivă, democrația militară și feudalismul. Datorită acestei sinteze, epopeea cuprinde elemente ideologice specifice tuturor acestor perioade istorice“ (L. Rădăceanu). Din prima perioadă datează urmele de miraculos, de basm, precum și obiceiul crud al răzbunării obligatorii (legea vendetei). Încă în aceste urme străvechi de legendă, Siegfried apare ca un tip ideal de om generos și de luptător neînfricat contra primejdiilor naturale. Din a doua perioadă, a democrației militare, este consemnat aspectul solidarității vitejilor strînși în jurul unui șef de uniune tribală, la care precumpănesc funcțiile militare, dar care nu este încă un rege de tip feudal. În fine, perioada feudalismului, în care poemul a căpătat forma sa definitivă, introduce concepția și mentalitatea feudală despre onoarea cavalerească și fidelitatea vasalilor. Nodul dramatic al povestirii rămîne însă răzbunarea morții lui Siegfried.

Sensul moral superior al acestui personaj central — și, prin aceasta, înalta valoare a întregului poem — stă în înfruntarea barbarelor căpetenii militare, orgolioși și preocupați doar de ospețe, lupte, jaf și asasinate. „Siegfried este singurul personaj din cînt care iubește și este iubit... întruchiparea a tot ce este bun, nobil și dornic de progres în om.“ Prin drama lui Siegfried, „această epopee, care are drept conținut crime, asasinate, măceluri fără de sfîrșit, exprimă totodată în modul cel mai categoric oroarea față de războaie și față de vărsarea de sînge“ (L. Rădăceanu).

4. „Cîntecul Gudrunei“

Dacă *Cîntecul Nibelungilor* a putut fi comparat printr-o licență eseistică cu *Iliada* (care însă îi rămîne incomparabil superioară prin idei, semnificație, compoziție și execuție, deși cuprinde tot un material epic cu lupte terestre), cu *Odiseea* a putut fi comparată — tot atîta de specios — *Cîntecul Gudrunei,* compus pe un fond de expediții maritime.

Aparținînd aceleiași epoci ca și *Cîntecul Nibelungilor,* poemul Gudrunei este mai lipsit de unitate, compunîndu-se în realitate din trei poeme distincte:

Prințul Irlandei este rănit de un balaur și dus într-o insulă, unde este crescut de trei prințese. Mai tîrziu, după minunate fapte de vitejie, fuge cu o corabie în țara sa și se căsătorește cu una din prințese (partea întîi).

Ei au o fată, Hilda, pe care o va răpi regele Hettel cu ajutorul unui vestit cîntăreț. Hilda și Hettel se căsătoresc și au o fată frumoasă, Gudrun (partea a doua).

Urmează partea a treia — partea principală a poemei.

Gudrun este logodită cu regele Herwig, aliatul tatălui său. Dar în lipsa tatălui și a logodnicului, Gudrun este răpită de fostul său pețitor Hartmut, prințul Normandiei. Zadarnice sînt solicitările prințului, zadarnic este tratamentul dur pe care mama lui Hartmut i-l aplică, Gudrun rămîne timp de treisprezece ani credincioasă logodnicului său. Dar fratele Gudrunei, împreună cu logodnicul său, vin, asediază cetatea normanzilor, îi învinge și o salvează pe Gudrun. Și poemul se termină cu trei nunți: Gudrun cu Herwig, fratele Gudrunei cu sora lui Helmut, iar Helmut cu o prințesă din suita Gudrunei.

Poemul Gudrunei, a cărei acțiune prolixă se întinde de-a lungul a trei generații, oferă un contrast într-o oarecare măsură luminos față de *Cîntecul Nibelungilor*. Poemul este un fel de legendă maritimă, creată în nordul maritim al Germaniei, realizînd totodată o imagine realistă a expedițiilor de jaf din timpul vikingilor.

Fondul naturist pe care se desfășoară această acțiune contribuie să dea o oarecare luminozitate operei. Totuși, documentarul epocii și societății nu lipsește, iar scenele de jefuire — de o sălbăticie rară — a orașelor maritime țin tocmai de acest caracter documentar. Poziția poetului anonim (care a dat operei redactarea definitivă în secolul al XII-lea, în timpul anarhiei și sîngeroaselor lupte dintre rivalii urmași ai lui Heinrich IV) este vizibil progresistă în insistența repetată cu care introduce scenele de împăcare între dușmani, după ce înfățișează realitatea războaielor vremii în toată oroarea lor. De aceea, pe drept cuvînt s-a putut spune că acest *Cîntec al Gudrunei* este „prima operă literară în limba germană care propovăduiește ideea păcii și unității" (L.R.).

În general, poemul Gudrunei (ne referim la partea a treia) n-are forța rudimentară a instinctivului și nici poezia legendarului eroic din poemul Nibelungilor. În schimb are o tonalitate generală mai relaxată, în care este posibilă integrarea unui sentiment mai delicat; în care mîndra resemnare a Gudrunei în captivitate și sub persecuție se rezolvă într-un final ușor melancolic; în care își găsesc un loc suficient de amplu sentimentele de bunătate, dorul de casă, suferința, răbdarea, credința; în care, în fine, este realizat portretul eterat al femeii caste, portret ce anunță cadrul ideativ convențional al epocii cavalerismului.

Remarcabile pagini de poezie apar aici, cum ar fi, de exemplu, pasajul ce cîntă suferințele Gudrunei sau fragmentul ce arată puterea magică a cîntecului lui Horant, cîntăreț care reușește prin arta sa să cîștige pentru regele său pe frumoasa Hilda — părți care conțin și o limbă mai pitorească, mai bogată decît limba celuilalt mare poem medieval german:

„Odată, către seară, răsună iarăși cînt:
Era istețul Horant, cu glas domol și blînd
Cînta atît de dulce și-atît de mîngîios,
Că se pleca, s-asculte, pădurea drăgăstos.

Tăcea și asprul Hagen cu mîndră curtea lui,
Sorbeau adînc năvala cea dulce-a cîntului.
Regina, Doamna Hilda, cu dragoste-asculta
Cîntarea ce-n iatacuri pe-al serii vînt intra..."

5. Poeme eroice de curte

O dată cu dezvoltarea și complicarea relațiilor sociale, o dată cu forma mai evoluată a noilor moravuri impuse și reglementate de instituția feudalității, nici în literatură fondul popular eroic, barbar, nu mai place noii societăți feudale.

Acest vechi fond care a alimentat poemele menționate mai sus este înlocuit acum cu un ideal în general cavaleresc, tincturat de creștinism. Apare acum epopeea curteană cultă, scrisă de autori ale căror nume le cunoaștem.

Eroii și acțiunile poemelor de curte nu mai sînt luate din legendele care circulau în popor, ci din legendele celtice (cu Arthur, Tristan, Lancelot, Perceval), din epopeea carolingiană, din romanele antice sau din cele bretone. În timp ce primele (*Cîntecul Nibelungilor, Gudrun* etc.) respirau în mod amplu sentimentul comunității, aici domină spiritul individual: cavalerul nu mai caută aventura pentru interesul comunității, ci pentru a se releva pe sine. Ambiția sa este de a fi admirat prin acest fapt de către femeia pe care o iubește. Astfel că, în timp ce primele consacră amintiri populare, celelalte plac prin calitățile personale ale eroilor. În sfîrșit, forma poemelor de curte este mai îngrijită, narațiunea este mai fluentă, ceea ce arată că ele erau destinate cititului.

În general, inspirația autorilor poemelor culte se adresează temelor celor două legende medievale pe care le-am întîlnit în literatura medievală franceză: legenda regelui Arthur, avînd un caracter cavaleresc-eroic, și legenda Graalului, cu un caracter cavaleresc religios.

Eroul celt din secolul al VI-lea, regele Arthur, locuiește cu soția sa într-un castel, înconjurați de sute de cavaleri și de femei nobile. Doisprezece dintre cei mai bravi (printre care Tristan, Parzival, Lancelot) iau loc în jurul mesei rotunde, masă la care nu au drept să se așeze decît cei ce fac fapte deosebit de măreție. De la curtea regelui Arthur cavalerii pornesc într-o serie de aventuri eroice, spre a se face vrednici de marea cinste de a sta la masa rotundă.

„Graalul" este vasul sfînt în care se spune că este strîns sîngele lui Isus, vas care conferă nemurire și tinerețe veșnică celui ce reușește să-l privească. Cea mai mare cinste și fericire a unui cavaler este aceea de a fi păzitorul Graalului, iar pentru aceasta, cavalerul trebuie să se evidențieze prin puritate sufletească, evlavie și vitejie. Acești cavaleri ai Graalului locuiesc într-un templu de o nemaipomenită măreție, zidit pe vîrful unui munte din Spania și înconjurat de codri falnici. Cel care este ales nu trebuie să treacă nepăsător pe lîngă minunile de aici, altfel riscă să piardă mîntuirea.

Printre cei mai de seamă autori ai acestui gen este Gottfried von Strassburg, autorul unei poeme neterminate, ce reia tema deja tratată în Franța — *Tristan și Isolda*. Caracterul de curte al operei reiese și din elogiul pe care autorul îl face păcatului iubirii, căci iubirea justifică, prin sine însăși, orice păcat.

6. Lirica de curte

Lirica de curte a început să înflorească de prin anul 1180. Ea poartă numele de *Minnesang* („cîntec de iubire"), fiindcă iubirea este tema principală a acestor cîntece.

Minnesang-ul german, ca și romanul de curte, este originar de formație franceză. Se deosebește de acesta printr-o mai pronunțată unilateralitate, foarte rar găsim în el oglindită viața cavalerească multicoloră, aproape totdeauna cîntecele sînt dominate de convenționalitate și lipsă de naturalețe. Aproape toate cîntecele sînt impersonale și nu prezintă nimic din adevărata realitate. Nu apare în ele nici poetul, nici timpul în care trăiește.

Numărul poeților de Minnesang este foarte mare și găsim printre ei reprezentată toată ierarhia ordinului cavaleresc, începînd cu cavalerul simplu, lipsit de avere, și pînă la împărat. Ni s-au păstrat *cîntece de iubire* din secolul al XII-lea și al XIII-lea în trei manuscrise principale. În ultimul manuscris, pe 420 de foi, ni s-au transcris cîntece compuse de nu mai puțin de 150 de poeți de Minnesang.

Însemnătatea aproape a tuturor acestor poeți este pentru noi azi foarte mică.

Numai un singur poet de Minnesang s-a ridicat deasupra timpului său : WALTHER VON DER VOGELWEIDE. Multe din cîntecele și poeziile sale nu numai că sînt personal simțite, dar în același timp dau și posibilitatea de a arunca o privire asupra condițiilor de natură socială și politică ale epocii.

Walther von der Vogelweide a avut ocazia să cunoască lumea poporului și a înțeles situația socială a timpului — fapt care influențează concepția și atitudinea operei sale.

El este cel mai multilateral dintre poeții de Minnesang. Importanța sa constă în faptul că a unit două direcții pînă acum străine : maximele didactice ale cîntăreților ambulanți cu arta cîntecului de curte, și prin aceasta inspirația sa a fost îmbogățită ca a nici unui alt poet dinaintea lui sau după el. Marele său merit stă în faptul că în calitate de poet didactic s-a ridicat deasupra a ceea ce este personal și moralizator, pînă la politic, și în faptul că în calitate de poet de lieduri s-a îndreptat spre cîntecul popular.

În cîntecele de iubire el se exprimă la început în stilul tradițional. Poetul nu face altceva decît să repete ideile generale ale Minnesang-ului. Acestor cîntece le lipsește adevărul, culoarea, viața. În curînd însă, Walther face cunoștință cu cîntecul popular ; el simte apropierea de viață a acestuia și caută să-l egaleze. Cîntecele sale devin acum vii și concrete, poezia sa capătă culoare și mișcare. Acum ne arată foarte de aproape femeia pe care o cîntă și care pînă la această dată apărea numai în depărtare. Nu mai este iubirea convențională („Minne") pentru o „doamnă" nobilă : el iubește o fată din popor și cînd cavalerii îi reproșează că-și îndreaptă cîntecul spre lumea „de jos", el răspunde :

„Dragostea nu i-a atins niciodată cu adevărat pe cei care iubesc numai averea și nobletea. Tu ești frumoasă și aceasta îți este destul. Lasă-i să vorbească ce vor, eu îți rămîn ție credincios și primesc cu mai mare bucurie inelul tău de sticlă decît unul de aur de la o regină".

Altă dată, el îi dăruiește iubitei o cunună de flori, pentru că nu-i poate dărui pietre prețioase:

„Am zis privind uimit către fecioară:
«Împodobești ca nimeni alta jocul!
Aș vrea din nestemate o comoară
Să-ți pun în jurul frunții visătoare...
Sînt trubadur... nu-ți dau decît o floare!»

Cu ochii-n jos, sfioasă, rușinată,
Se-mbujoră la față ca o roză
Care-ntre crinii palizi se arată;
Se-nclină apoi ușor, drept mulțumire.
— Am așteptat mai mare răsplătire?“

Walther cîntă nu numai femeile, ci și natura. El se adîncește în viața naturii și cu puține trăsături prezintă un tablou viu, în culori de o simplitate, de o naturalețe și de o autentică sinceritate.

Dar Walther nu a cîntat numai dragostea și natura, el a fost și un poet politic, — primul pamfletar din Germania. El a fost prima personalitate puternică dintre poeții germani, cu o gîndire individuală, liber exprimată. Ca atare, el nu putea să treacă cu ochii închiși pe lîngă condițiile și interesele timpului său. În versurile sale satirice, el luptă pentru țara germană împotriva papalității din Roma, care tindea s-o aservească și politic. Poeziile sale politice au avut un puternic efect în toată Germania și au ajutat pe mulți să ajungă la o clară înțelegere a amestecului papei în afacerile altor țări.

În culori adevărate este descrisă situația proastă din Germania de atunci:

„Necredința ține curte și slugi,
Violența pornește după prăzi,
Libertatea și Dreptul sînt rănite de moarte“.

În poezia *Luptele electorale,* poetul denunță încurcăturile produse de papă prin amestecul său în treburile lumești — și aceasta în secolul al XII-lea! În *Cutia milelor* îi reproșează papei că pentru interesul său propriu a așezat cutiile milelor, nu pentru cruciadă, în bisericile germane.

Această inspirație viguroasă, alimentată de considerarea realităților sociale ale timpului său, îl duce în cele din urmă la concluzia din poezia *Odinioară și acum* la versuri ca acestea:

„Oriunde-ntorci privirea nu-i nimeni fericit;
Și joc, și dans, și cîntec, vai toate-au amuțit.
Un timp atît de vitreg nicicînd n-am pomenit,
Amaru-n simțul nostru cum a intrat de-adînc!“

Astfel ni se prezintă Walther von der Vogelweide: ca un poet puternic înfipt în realitate și luînd parte activ la evenimentele zilei. Din această cauză, opera lui ne este mai aproape decît opera oricărui alt poet din acel timp.

Scanned with OKEN Scanner

7. Romanul curtean

Cel mai de seamă reprezentant al romanului curtean din Germania este WOLFRAM VON ESCHENBACH, cavaler sărac, care (după cum afirmă el însuși) nu știa nici să citească, nici să scrie. Alții îi citeau izvoarele de inspirație, iar el își dicta operele.

Ca poet epic, Wolfram von Eschenbach este superior contemporanilor săi ; el este singurul dintre ei care stă în fața materialului său cu o putere creatoare de modelare.

Opera sa de cea mai mare importanță și produs proeminent al epicii de curte în genere este *Parzival*. Această operă voluminoasă tratează un material abundent, străbătută fiind de ideea împăcării și armonizării idealurilor cavalerești cu cele morale. Eroul său Parzival devine imaginea felului de viață cavaleresc.

Iată subiectul, redat pe larg pentru a ne sugera cît mai apropiat modul unui „roman curtean" :

> Parzival este fiul unui nobil care și-a ispășit pofta de aventuri și lupte cavalerești printr-o moarte timpurie. Văduva se hotărăște să renunțe la domnie, să se retragă în singurătate și să-l crească pe Parzival total izolat de lume și cavalerie, pentru a-l feri pe fiu de o moarte asemănătoare celei a tatălui. Copilăria lui Parzival este descrisă cu un farmec deosebit. Cînd băiatul se întîlnește o dată pe cîmp, din întîmplare, cu niște cavaleri strălucitor echipați și află de la aceștia că la curtea regelui Arthur se pot cîștiga toate onorurile cavalerești prin curaj și bravură, nimic nu-l mai poate reține de la plecare. In zadar speră mama sa să-l împiedice, îmbrăcîndu-l într-un costum de nebun. Adeseori batjocorit, „nebunul" ajunge după mai multe aventuri la curtea regelui Arthur. Aici, prin vitejia sa provoacă în curînd admirația tuturor, astfel încît este primit printre cavalerii „mesei rotunde". Dar setea lui de acțiuni vitejești îl mînă iarăși prin lume. Ajunge la castelul unui bătrîn cavaler, care mai întîi îl inițiază în obiceiurile de curte. Printre alte sfaturi îi dă și sfatul de a nu întreba niciodată prea multe. Dorul după mama sa, care între timp murise de durere, îl poartă din nou pe drumuri. Ajunge la burgul Graalului, în care Parzival e primit și găzduit. Il vede pe stăpînul, suferind, al burgului, regele Graalului, servindu-i-se bucatele cele mai delicioase, dintr-un vas minunat — Graalul. Parzival privește totul uluit și chiar este pe punctul de a întreba unde se află și ce înseamnă toate acestea ? Dar aducîndu-și aminte de sfatul de conduită cavalerească, se reține, cu toate că firesc ar fi fost să întrebe care este cauza suferinței regelui ? Parzival nu știe că tocmai el era predestinat să fie urmașul regelui de îndată ce va întreba de bunăvoie despre rege. Astfel, Parzival a scăpat norocul care i-a fost scris prin faptul că a pus obiceiul de curte deasupra omenescului sentiment de compătimire. Rătăcește patru ani și jumătate prin alte țări, săvîrșind mari fapte vitejești care îi întăresc încrederea în sine. Un bătrîn pustnic îl îndrumă spre calea dreaptă : Graalul, adică fericirea vieții, nu poate fi cîștigată prin glorioase fapte de arme, ci printr-o inimă curată. Cînd Parzival este pătruns de acest adevăr, este chemat la burgul Graalului, pune întrebarea pe care nu o pusese odinioară și devine rege al Graalului.

Ideea de bază a operei este progresistă pentru acele zile. Wolfram iese din atmosfera deprimantă a lumii cavalerești, bazată pe legi artificiale și convenționale, schițînd imaginea unei omeniri libere, care, deși comite greșeli, poartă în sine putința de a se îndrepta. Omul își hotărăște singur destinul. Această idee de bază poetul o exprimă deosebit de clar la sfîrșitul operei sale :

Scanned with OKEN Scanner

„Cine își sfîrșește în așa fel viața
Încît nu-și îndepărtează de Dumnezeu
Sufletul prin păcatele trupului,
Și, pe lîngă aceasta, totuși, prețuiește
Și ține și la favorurile lumești,
Acela și-a orînduit bine viața".

Pe de o parte, deci, morala cavalerească, frivolă și convențională, trebuie corectată în sensul sincerității și generozității umane adevărate; pe de altă parte, nu fuga de lume, nu ascetismul aduce fericire pe pămînt, ci „fericirea omului este din lumea aceasta" și sursa fericirii rezidă în caracterul omului.

Un om care avea idei atît de avansate — într-o epocă în care faptele oamenilor erau determinate de frica pedepsei iadului — nu putea fi de acord nici cu fanatismul creștin, care consideră exterminarea „păgînilor" ca fiind o faptă plăcută lui Dumnezeu. Wolfram cere toleranță față de cei de altă credință. În contrast cu idealurile erotice curtene, el preamărește apoi dragostea și fidelitatea conjugală. Astfel, Wolfram reușește să depășească vederile lumii feudale, enunțînd idei cu totul neobișnuite în epoca sa.

8. Lirica burgheză și populară

Minnesang-ul decade repede: cultul femeii decade o dată cu decadența cavalerismului. Poezia se retrage de la curțile nobiliare în orașele burghezilor. Clasa în ascensiune, burghezia, își îndreaptă atenția spre scopuri materiale, pozitive, practice — iar literatura sa capătă un caracter corespunzător. Acum înflorește teatrul, poezia didactică și satirică, *Meistergesang*-ul și liedul sau cîntecul popular.

Teatrul cunoaște în linii generale același drum de dezvoltare ca și cel medieval, fără a marca o deosebită originalitate.

Această literatură satirică și didactică, utilizînd forme asemănătoare celor din literatura medievală franceză, aducea încă din acest timp un spirit de opoziție împotriva nobililor: realismul burghez se afirmă împotriva convenționalismului și corupției feudalilor.

Spre sfîrșitul evului mediu poezia se apropie și mai mult de viața reală, își păstrează nota didactică, face elogiul virtuților burgheze — cumpătarea, prevederea, spiritul de economie, realismul etc. Cînd cîntărețul ambulant se stabilește în burguri, el adună în jurul său elevi și devine un „maestru cîntăreț". Școlile „maeștrilor cîntăreți", organizate după modelul corporațiilor meșteșugărești ale vremii, înfloresc în secolele al XIV-lea și al XV-lea, cu reguli de compoziție minuțios codificate. Cel mai renumit maestru cîntăreț (poet aparținînd de fapt Renașterii) a fost Hans Sachs (1494—1576).

Poezia Meistersängerilor n-a fost de înaltă calitate. Totuși, meritul acestui curent literar este de a fi creat și întreținut în marea masă a meseriașilor și burgheziei gustul poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura germană de la sfîrșitul evului mediu este dominată de cîntecul popular, în care își găsesc expresia atitudinile sociale ale celor oropsiți de cupiditatea nobilului. Iată, de pildă, în ce fel se adresează nobilului țăranul:

„Eu sînt cel ce însămînțează pămîntul;
eu aduc mai multe foloase decît tine;
noblețea ta ar fi de scurtă durată,
dacă eu n-aș împinge plugul".

La care nobilul îi răspunde cu cinismul menit să întrețină revolta asupritului:

„Eu trebuie să mă acopăr de glorie,
căci sîngele eroilor curge în vinele mele.
Îmi place societatea femeilor;
ele au drept la omagiile mele;
dar, ca eu să le pot sluji
tu trebuie să muncești pentru mine".

Această poezie, liedul, rămîne de asemenea deosebit de importantă pentru cunoașterea moravurilor, a stării sociale și a stării de spirit a epocii. Din materialul acestui cîntec popular, atît de variat ca temă și expresie, Goethe, Heine și Uhland au realizat adevărate mici capodopere ale literaturii de mai tîrziu.

9. Literatura anglo-saxonă

Vechea populație a actualei Anglii era formată din britani, populație apropiată prin limbă și obiceiuri de gali. Cucerit de romani în secolul I î.e.n., teritoriul este invadat începînd din secolul al V-lea și al VI-lea de germanicii anglo-saxoni. Celții băștinași sînt uciși, alții emigrează în Bretagne sau devin sclavi, permanentizîndu-se pînă azi în ținuturi muntoase (Cornwal, Welsh, Scoția), iar tradițiile celte se vor transmite în legendele ciclului arthurian.

Anglo-saxonii aduc scrierea cu rune, caractere cărora le atribuiau puteri magice, scriere prin care notează zicători, proverbe sau formule magice.

Dar germanicii anglo-saxoni au adus cu ei și cîntece de luptă și o legendă eroică despre un șef numit Beowulf.

Beowulf este unul din cele mai vechi monumente ale literaturii engleze și cel mai vechi poem eroic din toate limbile germanice. Transpus în versuri anglo-saxone probabil în secolul al VIII-lea, singurul manuscris cunoscut însă datează din secolul al X-lea. În decursul copierilor succesive poemul a suferit unele schimbări, ca de exemplu elemente creștine

introduse de călugării copiatori. Totuși poemul păstrează aspectul vieții nordice dinainte de răspîndirea creștinismului:

> Eroul, nepotul regelui got, este un tînăr viteaz, în căutare de aventuri. Auzind că regele danezilor este tulburat în regatul său de un monstru antropofag, Grendel, Beowulf străbate marea și mîntuie țara danezilor, ucigînd cu o sabie fermecată monstrul și muma monstrului, în vizuina sa înspăimîntătoare din fundul apelor adînci și întunecate. Beowulf se întoarce apoi în țara sa, unde ajunge rege și domnește cincizeci de ani. Acum însă apare un balaur, împotriva căruia Beowulf pornește să lupte, cu toată vîrsta sa înaintată. Balaurul este ucis, dar Beowulf este rănit mortal. Înainte de a muri, el găsește comoara păzită de balaur și moare după ce rostește o cuvîntare de bun rămas cavalerilor săi. Trupul îi este ars, iar cenușa înmormîntată; poporul i-a ridicat un măreț mormînt, spre a putea fi văzut de departe de pe mare.

Poemul se bazează într-o oarecare măsură pe date reale. Găsim episoade și aluzii istorice care au putut fi identificate prin cronicile vremii. Geografia poemului este în întregime scandinavă.

Prin felul tratării temei însă, legenda a fost interpretată ca un mit naturist.

Mitologia popoarelor nordice este legată de relieful și de fenomenele naturii, împotriva cărora scandinavii se găsesc într-o neîncetată luptă. De aceea, Beowulf a fost identificat cu zeul verii și al soarelui, care este în luptă continuă cu iarna și întunericul, forțe personificate în poem prin Grendel, muma lui și balaurul. Alți critici îl identifică pe Grendel cu zeul Mării Nordice, iar lupta lui Beowulf cu monștrii ar semnifica lupta victorioasă a anotimpului de vară împotriva furtunilor de toamnă (balaurul).

Dar, indiferent de interpretarea mitică, poemul rămîne un interesant document despre obiceiurile, moravurile și ideile anglo-saxonilor din îndepărtate timpuri, ale stabilirii lor în vechea patrie, înaintea sosirii lor în Britania. Cadrul poemului este dat de peisajul nordic, cadru în care vibrează dragostea poporului pentru sălbatica natură nordică: pentru regiunile cețoase din care apare monstrul Grendel sau pentru regiunile torenților reci în care trăiește muma acestuia.

Ceea ce este deosebit de interesant de semnalat este însăși figura eroului principal. Beowulf este un tînăr generos, gata oricînd de luptă și de sacrificiu pentru a servi fie pe regele și poporul danez, fie propriul său popor. Loialitatea sa față de rege și popor este trăsătura fundamentală o poemului. Prin acest caracter, cît și prin curajul și simțul datoriei, figura lui Beowulf se constituie ca o figură a cavalerului apărut înaintea instituției cavalerismului.

10. Perioada cuceririi normande

Tradițiile celte s-au păstrat la baza legendelor din ciclul arthurian.

Romantica figură a regelui Arthur are probabil unele baze istorice. Se menționează existența unui general din secolul al VI-lea cu numele de

Arthur, care i-a condus pe britanii autohtoni, celții, împotriva saxonilor. Numele său este amintit de asemenea în vechi poeme celtice, unde Arthur idealizat devine regele țării zînelor.

Arthur este fiul unui comandant militar britan și al unei mame pe care tatăl său a cîștigat-o cu ajutorul unui vrăjitor (Merlin). La vîrsta de 15 ani, el devine regele Britaniei, purtînd multe războaie împotriva scoților, picților și saxonilor. Cu ajutorul sabiei sale miraculoase el cucerește Scoția, Irlanda, Scandinavia și Galia. Se căsătorește cu o tînără dintr-o familie nobilă romană. Dar, declarînd război împăratului din Roma, el își lasă soția și regatul în paza nepotului său. Pe punctul de a intra în Roma, este înștiințat că nepotul său a încercat să-i ia soția și că i-a și ocupat tronul. Se întoarce repede acasă, se luptă de mai multe ori cu nepotul său, dar în lupta finală amîndoi sînt răniți de moarte. Arthur este dus într-o corabie fermecată în țara zînelor, pentru ca regina zînelor să-i vindece rănile. De atunci poporul îl așteaptă mereu pe regele Arthur să se întoarcă în regatul său.

Ultimul aspect al legendei are profund imprimat caracterul popular, aspect ce arată cum poporul celt își așteaptă conducătorul spre a-l mîntui de ocupanții anglo-saxoni.

Legendele ciclului arthurian au cunoscut o carieră strălucită în cursul evului mediu, inspirînd scriitori ca Marie de France, Chrétien de Troyes sau Wolfram von Eschenbach. Numeroasele legende asociate cu figura lui Arthur au format materia povestirilor cavalerilor „mesei rotunde", căutarea sfîntului Graal, dragostea lui Lancelot sau aceea dintre Tristan și Isolda. Tot acest tezaur epic, străbătut adesea de mult lirism, dovedește puterea de creație și fantezia bogată a poporului.

În epoca ce a urmat după cucerirea normandă (1066), pînă în secolul al XIV-lea, literatura engleză este foarte variată și păstrează adesea un caracter de critică socială.

Mai interesant este un anumit aspect literar, acela al numeroaselor balade populare de largă circulație în Anglia. Cele mai cunoscute sînt baladele din ciclul dedicat lui Robin Hood. Acesta a fost un haiduc devenit legendar, trăind în pădure, jefuind pe cei bogați, în special pe „episcopii grași", cruțînd și chiar ajutînd pe cei săraci.

În fine, o dată cu secolul al XIII-lea încep să devină foarte populare în Anglia cîntecele politice. Aceste poeme sînt inspirate exclusiv din evenimentele petrecute în țară. Vocea satirei sociale a găsit un puternic răsunet în tot cuprinsul țării, fiind transmisă pe cale orală din generație în generație, în lumea poporului oprimat. În accente a căror violență devine uneori vulgară sînt denunțate aspru viciile nobililor, ale clerului și ale conducătorilor statului. Astfel, un poet din popor se revolta împotriva celor ce guvernează țara, plîngîndu-se de povara birurilor insuportabile și de oprimarea cruntă pe care o îndură țăranii (*Cîntecul gospodarului*).

Scanned with OKEN Scanner

11. Anglia poetului Langland

Literatura medievală engleză atinge culmile sale de înflorire în secolul al XIV-lea. În acest secol au loc frămîntări revoluționare în viața socială, politică și religioasă, schimbări ce se vor reflecta și în literatură.

Pe la mijlocul secolului, Anglia cade pradă teribilei molime a ciumei, care distruge jumătate din populație. Mulți iobagi fug în păduri, devenind haiduci de felul celor din jurul lui Robin Hood. Țărănimea se răscoală, avînd în frunte pe Wat Tyler, care propune un clar program social și politic: el nu vroia desființarea monarhiei, ci un control foarte democratic asupra guvernului.

Doctrinele revoluționare erau răspîndite în toată țara. John Wyclif predica fraternitatea, popularizîndu-și ideile prin predicatorii săi, numiți „predicatori săraci" (*lollarzi*). Deși creștină în formă, această agitație era de fapt ostilă autorităților bisericești, inspirîndu-se din concepția egalității între oameni. În acest sens deveniseră foarte populare unele versuri de felul acestora:

„Cînd Adam ara și Eva torcea
Lordul pe atunci cine era?"

Revolta țăranilor (1381) a fost înăbușită, iar Wat Tyler ucis. Totuși exploatarea iobagilor a primit o lovitură grea. Nobilii n-au mai îndrăznit să impună corvezi grele țăranilor sau să le mărească dările, iar un secol mai tîrziu iobăgia a fost desființată aproape complet în Anglia.

În domeniul vieții religioase existau multe abuzuri și multă corupție. Clerul înalt era cel mai corupt, cinstiți erau numai preoții săraci de la țară, iar călugării cerșetori — precum îi întîlnim la Langland și Chaucer — aveau o foarte proastă reputație.

Wyclif a încercat o importantă reformă a bisericii engleze. El a pretins clerului sobrietate, a atacat ierarhia ecleziastică, supremația papei și legile bisericești, s-a opus plătirii tributului papal, cîștigîndu-și astfel un mare renume. Wyclif a scris multe pamflete pentru a-și apăra și impune ideile. De asemenea el traduce pentru prima dată Biblia în englezește. Prin faptul că Wyclif s-a adresat maselor populare în limba lor maternă, el este socotit ca întemeietorul prozei engleze.

Toate aspectele sumbre și grave ale epocii, mișcările ei sociale, trezirea ei morală și religioasă, mizeria săracilor, protestul lollarzilor sînt descrise cu multă fidelitate în opera lui LANGLAND, *Viziunea lui Piers Plugarul* — o satiră alegorică cu profunde scopuri moralizatoare. Pe atunci, ca în alte epoci de profunde frămîntări sociale, viziunea, profeția sau visul era forma preferată de poeții ce atacau relele sociale, fără ca prin aceasta ei să se expună unui prea mare pericol:

> Intr-o dimineață de mai, deghizat în haine de păstor, poetul adoarme pe malul unui rîu și are un vis minunat: se făcea că pe o cîmpie întinsă erau adunați o mulțime de oameni: săraci și bogați, nobili, burghezi, călugări, pelerini, episcopi, cîntăreți ambulanți, țesători, avocați — reprezentanți ai tuturor straturilor sociale și ai tuturor ocupațiilor. „Sfînta biserică", un personaj alegoric, apare în fața poetului explicîndu-i că această mulțime de păcătoși, care

pînă acum nu știa că principala datorie a omului este să caute Adevărul, s-a căit și acum este în căutarea sanctuarului Adevărului. Dar nimenea nu cunoaște drumul. Cînd apare în cele din urmă Piers plugarul, care timp de cincizeci de ani a stat în slujba Adevărului, el este acela care va arăta celor în rătăcire drumul drept.

Piers reprezintă masa credincioșilor, el este țăranul onest, simplu, devotat adevărului, în timp ce restul lumii este scufundată în păcate. El atacă pe călugări, pe negustori, pe regi, pentru impietatea și nedreptățile lor, indicînd reformele ce sînt necesare în biserică și stat, pentru ca masele populare să fie fericite. Langland vrea să reprezinte interesele poporului, ale țărănimii iobage sau ale păturii țărănești „libere", care în Anglia încă din secolul al XIV-lea era nevoită să-și vîndă forța de muncă.

În multe pasaje din *Piers plugarul* apare descrierea cît se poate de detaliată a vieții țăranilor. De pildă, cînd unul din personajele alegorice, Foamea, se întîlnește cu Piers și îi cere de mîncare, Piers este nevoit s-o refuze, explicîndu-i cît este de sărac:

„N-am nici un ban să-mi cumpăr pui,
Slănină, gîște sau porci; n-am decît doi cași verzi,
Ceva brînză și turtă de ovăz,
Două pîini de fasole și tărîțe pentru copiii mei.
Și îți spun, pe sufletul meu, n-am slănină sărată,
Nici ouă, pe cuvîntul meu de creștin, nici carne de friptură.
N-am decît ceapă, pătrunjel și puțină varză".

În general, Langland vede în mod îngust cauzele acestei mizerii: mai ales în lenevie, impietate și corupție. Totuși, apare uneori în poemul său cîte o observație incidentală, relativă la adevărata cauză a mizeriei: exploatarea muncii țăranului. Dar argumentul decisiv despre caracterul democratic — deși nerevoluționar — al concepției lui Langland este faptul că poetul alege drept călăuză a celor rătăciți în drum spre Adevăr tocmai pe plugarul Piers, în loc să fi ales pentru această misiune „sfîntă" pe un reprezentant al bisericii. El cunoștea prea bine ipocrizia, cupiditatea și corupția majorității clerului și, în loc de a-l prezenta ca exemplu demn de urmat, el nu-l cruță de satira sa incisivă. Langland, deși nu s-a putut elibera încă în întregime de anumite prejudecăți religioase, poate fi totuși considerat pe drept cuvînt ca scriitorul care în opera sa a reflectat mizeria maselor țărănești din Anglia secolului al XIV-lea.

12. Geoffrey Chaucer

Părintele literaturii engleze este Geoffrey Chaucer (1340—1400), iar *Povestirile din Canterbury*, opera sa principală, aproape că rezumă întreg evul mediu englez, în sensul că sub raport literar constituie opera cea mai reprezentativă, devenind în același timp și un important document istoric, moral și artistic al întregii societăți medievale engleze.

Mic burghez de origine, fiu al unui negustor de vinuri, Chaucer ajunge la curte, unde scrie în genul cerut: traduce *Romanul trandafirului*

și scrie cel dintîi mare poem erotic al literaturii engleze (*Troilus și Cresida*). Dar, dizgrațiat, se retrage într-o casă la țară, pe drumul ce ducea la Canterbury, loc de pelerinaj, și aici compune opera sa principală.

Operă de o deosebită savoare, *Povestirile din Canterbury* debutează cu acele prime versuri ale „Prologului", în care ne întîmpină un delicat (și extrem de rar la acea epocă) simț al naturii:

„La vremea cînd Prier cu dulci șiroaie
Pînă-n rărunchi pămîntul îl înmoaie
Și scaldă tot ce-i lujer în licoarea
Din care prinde viață nouă floarea,
Cînd și Zefir cu-nmiresmata-i boare
A-nsuflețit prin crînguri și ponoare
Mlădițe noi, iar soarele-l petrece
În ultima lui goană pe Berbece,
Cînd păsări-nalță cînturi în desiș,
Iar noaptea dorm cu ochii mari, deschiși,
— De-atît fior li-i inima năucă —
Atuncea prind hagiii dor de ducă..."

Pornind de la ironizarea pelerinilor („hagiilor"), Chaucer, prezintă 29 de tipuri, din toate categoriile sociale — cu excepția regalității, marii nobilimi și a sărăcimii. Figurile lor sînt schițate în cele 860 de versuri ale prologului, pentru ca apoi fiecare să-și spună pe larg povestea (deși din cele 116 proiectate poetul n-a scris decît 24).

Iată, de pildă, maica stareță — care știe să cînte dumnezeiește pe nas, care vorbește în ininteligibila franțuzească a mănăstirilor, foarte miloasă de soarta șoarecilor, hrănindu-și cățeii numai cu pîine albă și cu lapte; încolo, frumușică, foarte bine îmbrăcată și purtînd o splendidă bijuterie de aur pe care stă o inscripție, nu prea evanghelică: „Quid non vincit Amor?" Figurile ecleziastice sînt acelea care cad de predilecție și mai des în raza de acțiune a spumoasei și finei sale satire. Iată tipul călugărului medieval, bogat echipat, călăreț pasionat și vînător priceput, care nu se ocupa de loc de lucruri învechite, cum ar fi citirea cărților teologice, cînd viața doar îi poate oferi atîtea plăceri mai tentante decît acelea ale mănăstirii... Iată-l, apoi, pe cuviosul frate călugăr vînzător de indulgențe, cu care îi este plin geamantanul, aduse acum de la Roma calde-călduțe, pe care e gata să le vîndă pe un preț bagatel, după posibilități... Iată-l, în fine, pe teologul de la Oxford, avînd prea multe defecte pentru a fi bine văzut în lumea teologică, căci știe prea multă logică, e prea expert în filozofie, prea citește mult; apoi e prea sărac, prea tăcut și prea puțin monden pentru ca să poată pune mîna pe o slujbuliță bisericească...

Acestea sînt aspectele pe care le vizează satira lui Chaucer aplicîndu-se la lumea ecleziastică, și în primul rînd lipsa de vocație spirituală a sa, adică tocmai ceea ce ar mai fi putut menține încă prestigiul acestei lumi. Dar mai este prezentat aici și tipul cavalerului, al scutierului, al bucătarului, al marinarului, al negustorului, al țăranului, în sfîrșit acesta prezentat cu multă simpatie, fapt care arată atitudinea democratică a autorului. Sau medicul medieval — mare învățat, care știe perfect

astrologia și prezice chiar ora vindecării bolnavului — și care este foarte atent la onorariu:

„Căci auru-i a inimii proptea,
De-aceea tare mult îl îndrăgea".

Cu o vervă copioasă și îndelung se oprește autorul asupra figurii unei văduve — bogată, bigotă, cam surdă, bine îmbrăcată, mult voiajată, cam amplă în proporții și cam trecută, dar bună cunoscătoare în arta iubirii: a avut pînă acum cinci bărbați, fără a-i socoti pe prietenii săi din tinerețe. E convinsă că are un suflet bun, a avut de grijă să-i plaseze pe toți foștii săi soți în rai — căci prin purgatoriu i-a trecut dînsa în timpul căsniciei. Inepuizabilă este verva lui Chaucer; aproape în fiecare vers găsim cîte o ironie sau o observație plină de umor, uneori vulgar, mai adeseori fin, dar întotdeauna sarcastic. Realismului personajelor și situațiilor le corespunde realismul, fie chiar și aspru, al expresiei:

„Doar știți și dumneavoastră ca și mine
Că precupețul de povești se cade —
De vrea să-și facă slujba cumsecade —
Să nu-și preschimbe graiul nici ca cît
Măcar de-ar glăsui și mai urît.
Altmintrelea se face scornitor
De vorbe noi și deci măsluitor!"

Amploarea tabloului social zugrăvit, realismul amintit mai sus, umorul și satira, concizia și caracterul concret al detaliilor fac ca „prologul" să fie considerat „prolog al romanului modern".

Remarcabilă pentru realismul lui Chaucer este simplitatea procedeului, siguranța trăsăturilor portretistice și finețea pătrunderii în psihologia personajelor: într-o epocă în care au loc evenimente mari, ca: războaiele cu Franța, răscoala țăranilor sau cruzimile de la curtea lui Richard al II-lea, figurile din opera lui Chaucer sînt mai preocupate de interesele lor personale, uneori chiar meschine. Reacțiile, gesturile, înfățișarea, felul de a vorbi, detaliile vestimentare dau indicații nu numai asupra mentalității lor, ci și asupra profesiei, corporației, mediului lor respectiv.

Cu toată diversitatea sa, opera este în fond construită pe două teme dominante: iubirea și religia, adică femeia și preotul; bucuriile și necazurile căsătoriei pe de o parte, iar pe de altă parte tipurile și moravurile ecleziastice. Tulburările timpului care au zdruncinat biserica Angliei se resimt și în opera lui Chaucer — în mulțimea de aspecte ale lumii clericale pe care le revelează personajele marelui scriitor, prin ciudatul amestec de devoțiune și cinism, prin ireverența și incredulitatea autorului față de oamenii bisericii și problemele lor, atitudine ce anunță mișcarea Renașterii și protestul Reformei.

Arta lui Chaucer aduce un amestec de autoironie, de glumă fină și de satiră incisivă. Dar mai ales spiritul unei observații extrem de vii, de ample și de un puternic realism l-au ajutat pe autor să-și anime personajele, care pentru prima dată în literatura engleză capătă consistență și devin realitate. Dar facultatea de a-și însufleți personajele mai este

determinată în arta sa și de spiritul său de inventivitate de episoade, create de o imaginație bogată. În fine, viața personajelor este dată și prin progresia dramatică a povestirii.

Nici un scriitor pînă la el n-a avut într-o asemenea măsură antene atît de fine pentru sentimentul ridicolului ca Chaucer. Nici chiar contemporanul său Boccaccio, pe care Chaucer îl citise și din care nu o dată s-a inspirat; ambii însă s-au educat la robusta școală a observației directe. Trebuie subliniat, cu toate acestea, că sarcasmul lui Chaucer, fie el discret, fie bufon, nu vestejește niciodată poezia operei sale. Asprele bufonerii, uneori ale imaginației populare din care s-a alimentat poetul, nu impietează cu nimic asupra valorilor poetice ale operei.

Prin imaginația sa volubilă, ce atinge adeseori fantezia, Chaucer este precursorul lui Shakespeare (și nu numai prin tema poemei *Troilus și Cresida,* pe care o va relua și Shakespeare). Iar prin inspirația sa, cît mai ales prin atacurile împotriva bisericii vom înțelege mai ușor de ce mișcările de eliberare, religioase ca formă, dar pornite din motive sociale în fond, au precedat în Anglia alte mișcări populare asemănătoare, de eliberare socială din alte țări.

13. Literaturile medievale occidentale în Romînia

Opere celebre ale literaturii medievale occidentale au intrat în cultura noastră — după versiuni intermediare — începînd din secolul al XVI-lea.

Astfel, „romanul" medieval francez în diversele lui variante („antic", curtean sau alegorico-didactic) îl regăsim în categoria „cărților populare". *Alexandria* („Le Roman d'Alexandre"), roman păstrînd trăsături curtene și cavalerești, a fost tradus în romînește probabil în secolul al XVI-lea; prototipul s-a pierdut, dar cea mai veche copie cunoscută (cuprinsă în *Codex Neagoeanus*) datează din 1620. Pînă să fie tipărită (în secolul al XVIII-lea), traducerea *Alexandriei* a fost mereu copiată timp de trei veacuri. — *Romanul Troiei* a fost tradus (după o versiune italiană) în secolul al XVII-lea. — O prelucrare romînească a romanului cavaleresc și curtean *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* — „cel mai frumos roman cavaleresc al Franței medievale" (N. Cartojan) — o avem dintr-un manuscris datînd din 1789, cu titlul: *Istoria lui Imberie fecior împăratului Provenței.* — Prima traducere romînească a romanului cavaleresc *Paris et Vienne,* datînd din jurul anului 1770, poartă titlul *Erotocritul;* după o prelucrare grecească l-a tradus în versuri și Anton Pann, în 5 volume (Sibiu, 1837). — *Fiore di virtù,* celebra culegere italiană de maxime, definiții și povestiri moralizatoare, a fost tradusă mai întîi la noi la sfîrșitul secolului al XVI-lea, după care a fost copiată și răspîndită peste tot, timp de aproape patru secole, imprimată fiind apoi de cinci ori sub titlurile: *Albinușa* și *Floarea darurilor.*

Dante, marele scriitor al sfîrșitului de ev mediu italian, a intrat impunător în cultura noastră datorită magistralei traduceri a lui

Scanned with OKEN Scanner

G. Coșbuc. După această dată (în afara unei traduceri integrale a operei, dar în proză), *Infernul* a mai fost tradus, clar și fluent, de I. A. Țundrea (1945) ; înaintea lui Coșbuc, *Infernul* a mai fost tradus de N. Gane (Iași, 1906). Prima traducere însă a *Divinei comedii* a fost făcută, tot după original, de Maria P. Chițoi (2 vol., Craiova, 1883—1888).

Din literatura medievală engleză, printre primele poezii cu caracter social traduse în romînește semnalăm *Cîntecul cămeșii,* tradus de C. Mille („Contemporanul", 1884—1885) și o remarcabilă transpunere a unei *Balade despre Robin Hood,* publicată (1894) de Gr. N. Lazu, în culegerea menționată anterior.

În aceeași culegere, Lazu dă și două „romanțe" din ciclul Cidului. Cu mult înainte însă Al. Depărățeanu tradusese (mai precis: imitase) cîteva romanțe medievale spaniole (în „Buciumul", 1863). Un ecou literar medieval-iberic se găsește și la Eminescu, nu numai în *Visiunea lui Don Quijotte* (1877, în ms.), ci și în *Romancero español* (publ. de Perpessicius în *Opere,* IV). În acest sens, un moment important îl constituie *Cîntecele populare spaniole,* traduse după *Cancionero popular* de Șt. Vîrgolici („Convorbiri literare", 1881 și 1888). D. Anghel publică de asemenea cîteva *Populare spaniole,* începînd din 1898. Primul cînt din *El Cantar de mio Cid* a fost tradus de Al. Popescu-Telega („Năzuința", 1924).

Mai bine reprezentată este literatura medievală germană, datorită stăruințelor și competenței a doi traducători. Primul este același Gr. N. Lazu, care după ce traduce integral *Völuspa* (o altă traducere publică O. Drimba în 1956, însoțită de un studiu), publică în același amintit volum traduceri din *Cîntecul Nibelungilor, Cîntecul Gudrunei,* Walther von der Vogelweide și Gottfried von Strassburg. — Al doilea este germanistul Virgil Tempeanu, care tipărește două plachete de poeme din Hartmann von Aue și Heinrich von Morungen (Fălticeni, 1932 și 1941), apoi o culegere antologică din Minnesängeri, integral *Gudruna,* în metru original (1931) și fragmente din *Cîntecul Nibelungilor,* operă în curs de apariție datorită aceluiași traducător (după ce o repovestire în versuri a *Cîntecului Nibelungilor* a fost publicată în 1960 de Adrian Maniu).

14. Concluzii asupra literaturii medievale

Literatura medievală este literatura unei epoci în care nu apăruseră încă statele naționale. Am tratat-o totuși pe țări din două considerente: întîi pentru că fiecare țară avîndu-și specificul său de dezvoltare istorică, profilul literaturii sale este mai just explicat și mai clar definit în funcție de acest specific ; al doilea, pentru că în felul acesta se poate urmări în fiecare țară atît evoluția literaturii respective, cît și pozițiile de clasă la scriitori și în opere.

Evident că este posibilă și o privire „în secțiune orizontală", adică o considerare a genurilor, speciilor, școlilor, metodelor, temelor etc. de-a lungul diferitelor țări. S-ar putea vorbi astfel despre poema eroică me-

dievală, de la formele cele mai vechi (poemele anglo-saxone, celte, scandinave) pînă la cele mai recente *(Cîntecul Cidului)*; sau despre lirica trubadurească și romanul curtean; sau despre producția epică populară-burgheză („fabliaux"-urile, baladele despre Robin Hood, cărțile populare germane etc.); sau despre lirica orășenească. Și în această privință ar trebui să se țină seama și de influența de la o țară la alta, dar în primul rînd de formele și variantele specifice, locale, determinate, ale genurilor, curentelor, operelor, temelor etc.

În această secțiune a literaturii medievale am tratat și scriitori aparținînd unei perioade de tranziție, de „Prerenaștere" — Dante, Chaucer, Villon. Aceasta, pentru a sublinia mai clar evoluția îndelungată a perioadei literare medievale, de la producțiile determinate de evenimente din epoca migrației popoarelor *(Cîntecul Nibelungilor)* pînă la apariția primilor scriitori ai Renașterii.

Scanned with OKEN Scanner

RENAŞTEREA

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA RENAȘTERII ÎN ITALIA

1. Epoca Renașterii. 2. Prerenașterea: Petrarca, umanist și poet. 3. Spiritul satiric burghez și popular: Boccaccio. 4. Secolul al XV-lea. Mișcarea umanistă. 5. Machiavelli. 6. Poezia lirică. 7. Poema eroicomică. 8. Lodovico Ariosto. 9. Torquato Tasso și criza umanismului. 10. Literatura Renașterii italiene în Romînia.

1. Epoca Renașterii

Cultura Renașterii, reflectînd concepțiile generale de viață ale clasei burgheze în ascensiune, își datorează strălucirea faptului că are drept temelie ideologică principiul liberei dezvoltări a personalității omenești, eliberată de rigorile dogmelor, prejudecăților și superstițiilor religioase; încrederea nelimitată în forța omului și posibilitățile sale morale, intelectuale, creatoare în orice domeniu; capacitatea sa de a acționa și a modifica lumea și viața; refuzul ascetismului și aprecierea exclusivă a vieții materiale și a valorilor pur umane; în fine — promovarea spiritului critic, combativ și esențialmente laic, admirînd „păgînismul" antic.

„Aceasta a fost cea mai mare revoluție progresistă din cîte trăise omenirea pînă atunci, — scrie Engels în introducerea la *Dialectica Naturii,* — o epocă ce avea nevoie de titani și care a creat titani, titani ca gîndire, pasiune și caracter, ca multilateralitate și erudiție... Dar faptul deosebit de caracteristic pentru oamenii acelor timpuri este că aproape toți trăiesc în mijlocul frămîntărilor timpului lor, iau parte activă la lupta practică, iau atitudine și luptă într-o tabără sau alta, unii cu pana și cuvîntul, alții cu sabia, iar alții cu una și cu alta" [1].

Cultura Renașterii — care în Italia se întinde de-a lungul a trei secole (XIV—XVI) — este expresia ideologică a burgheziei care, în urma dezvoltării mijloacelor de producție (ce determină relații de producție noi, capitaliste, înlocuindu-le pe cele feudale), cîștigă puterea economică. Roata hidraulică acționată prin căderea de apă, furnalele înalte în producția metalurgică, macaralele și pompele în industria extractivă de minereu, fusul mecanic și războiul de țesut orizontal, sînt principalele unelte de muncă

[1] K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură,* ed. cit., p. 216—217.

nou apărute, care duc la o producție mult sporită și la îmbogățirea rapidă a proprietarilor lor. Apare astfel capitalul industrial prin perfecționarea utilajului tehnic și vînzarea forței de muncă. Perfecționarea navigației (cîrma, busola etc.) și producția pentru schimb dă naștere capitalului comercial. Iar capitalul bancar, acum cînd creditul devine o necesitate și un factor de progres economic, devine a treia coordonată a acestei noi ere.

Sub raport social, țăranii se eliberează încetul cu încetul de sub jugul iobăgiei, vechile relații feudale se destramă sub influența banului, iar burghezia comercială și manufacturieră se constituie ca clasă, categoria de bogătași deținînd importantele funcții municipale. Clerul (deși acest progres s-a desfășurat într-o luptă acerbă și nici azi n-a fost dus în toate țările capitaliste pînă la capăt) pierde monopolul învățămîntului, funcționarii burghezi îl înlătură dintr-o serie de situații influente; noua intelectualitate, burgheză, dovedește că clerul a devenit acum o categorie socială absolut inutilă, inactivă și ignorantă. Feudalitatea este în plină descompunere datorită progreselor tehnicii și tacticii militare, dar în primul rînd datorită progresului forțelor de producție și, ca urmare, a dezvoltării relațiilor bănești. Nobilimea este subminată de forța banului, iar prejudecățile sale cu privire la origine, rang și onoare devin ridicole acum cînd munca, abilitatea, intreprinditatea, speculațiile, averea înseamnă totul. În schimb, autoritatea regelui se impune tot mai mult în Franța, Spania, Anglia și ajunge la o monarhie centralizată, autoritară, sprijinită de burghezie, clasă interesată în menținerea unei stări de pace, de ordine și de siguranță. O altă consecință este apariția naționalităților moderne — „produsul claselor asuprite“ [1], — a statelor naționale, dezvoltate pe măsura dezvoltării capitalismului, a schimbului și a circulației de mărfuri, legate și de interesele pieței. Statul este în serviciul noilor realități economice, politica devine o preocupare teoretizată și fundamentată pe calculul rece al intereselor burgheze și chiar războiul ia uneori un caracter de întreprindere comercială (A. Oțetea).

Ca urmare, se impune tot mai mult (confirmată fiind la tot pasul de noile fapte și realități ale vremii) o concepție burgheză despre viață, potrivit căreia lumea nu este o creație a lui Dumnezeu — cum afirmă biserica și cum se credea în evul mediu — ci un rezultat al muncii, intreprindității și inteligenței omului. Această concepție lovește considerabil în autoritatea bisericii; pe de altă parte statul susține o cultură laică, prin juriștii burghezi, care neglijează sau chiar atacă dreptul canonic și susțin teoretic absolutismul monarhic, și prin spiritul de liberă cugetare, intens practicat de umaniști.

De aici, încrederea nemărginită în puterile proprii, individualismul produs de avîntul noii societăți burgheze. Omul acestei societăți noi apreciază din plin materialitatea lumii și vieții — de unde acea caracteristică bucurie de viață, acel hedonism propriu culturii Renașterii. Progresul științei urmează progresul tehnicii, fondîndu-se pe acesta, dar în același timp și ajutîndu-l. Natura nu mai aparține puterilor „divine“, nu mai apare ca decăzută. Munca este reabilitată, gîndirea nu se mai abandonează purei

[1] F. Engels, *Decăderea feudalismului și ridicarea burgheziei*, Ed. P.C.R., 1945, p. 9.

meditații, atitudinea activă o înlocuiește pe cea contemplativă, spiritul științific se eliberează de vechile constrîngeri dogmatice.

Aceste complexe împrejurări economice, sociale, politice, științifice, tehnice, repercutate pe planul conștiinței și stimulate, cristalizate, îndrumate de cunoașterea culturii greco-latine, au dat naștere marelui curent intelectual — umanismul. Noua atitudine umanistă care impregnează creațiile noii culturi în toate domeniile se caracterizează prin disprețul și negarea întregului sistem de gîndire dominant în evul mediu, prin propagarea studiului limbii și al operelor clasicilor greci și latini, și prin independența și laicizarea progresivă a gîndirii, fapte care duc la consolidarea spiritului critic, ce operează în mod liber în toate domeniile activității intelectuale. Erudiții umaniști — filologi, istorici, naturaliști, filozofi, matematicieni etc. — revelează oamenilor de litere noi informații, noi exemple de interpretare liberă a faptelor, noi modele literare, în timp ce traducătorii creează o limbă mai suplă și îmbogățesc considerabil vocabularul. „Alături de antichitate, un mare ajutor le-a fost acordat oamenilor Renașterii în lupta lor pentru autodeterminarea personalității omenești de către arta populară, de folclor, de înțelepciunea populară și în special de aprecierile poporului asupra raporturilor sociale. Cu deosebire aici au putut găsi umaniștii Renașterii o exprimare mai strălucită decît la autorii antici a ideilor de dreptate, egalitate și eliberare de orice asupriri sau prejudecăți, precum și o afirmare a adevăratei bucurii în fața vieții și a legitimității instinctelor omenești“ (S. S. Mokulski).

Idealurile progresiste ale oamenilor Renașterii nu se puteau însă realiza în condițiile vieții burgheze, dominate de relațiile capitaliste. Astfel, idealul omului multilateral — „l'uomo universale“ — nu este realizabil într-o societate bazată pe legea concurenței și a specializării excesive care mașinizează omul, dezumanizîndu-l. De asemenea, idealul liberei dezvoltări a întregii ființe — fizice, intelectuale și morale — a omului nu era și nu este posibilă în condițiile relațiilor capitaliste de exploatare a omului.

2. Prerenașterea: Petrarca, umanist și poet

Engels a arătat cum epocile de tranziție sînt favorabile apariției geniilor literare, dar și ce caracter complex păstrează personalitatea și creația acestor scriitori de tranziție.

Este și cazul lui Francesco Petrarca (1304—1374), a cărui operă se resimte încă de unele reminiscențe medievale, dar care în esența sa este o operă de inspirație clasică și anticreștină. Caracter nobil și impresionabil, adesea inconsecvent și contradictoriu, Petrarca trăiește toată frămîntarea epocilor de tranziție, contrastele vieții sociale ale epocii și incertitudinile spirituale ale vremii. Dar, în substanță, opera sa este aceea a unui om nou.

Cunoscut ca omul cel mai erudit al vremii sale, Petrarca are pasiunea cărților, a manuscriselor cuprinzînd operele anticilor. Cel dintîi umanist, Petrarca este întemeietorul filologiei clasice, cunoaște ca nimeni

altul antichitatea, se adîncește în ea, o trăiește ca pe o realitate a lui. Scrie multe opere în limba latină (printre care și poemul *Africa,* în care celebrează pe Scipio și măreția Romei), are o vie conștiință a latinității, detestă luptele feudale dintre partidele guelfilor și ghibelinilor. Visează pacea și unitatea Italiei, pe care însă nu o așteaptă, ca Dante, de la împăratul german, ci de la poporul italian, moștenitorul legitim al tradițiilor măreție romane; poezia *Italia mea,* foarte caracteristică pentru tendințele politice ale oamenilor luminați ai Renașterii — într-un timp cînd țara fărîmițată era sfîșiată de luptele dintre guelfi și ghibelini — impresionează prin căldura accentelor patriotice:

„Italia mea, nu sînt în stare prin cuvinte
Să-ți lecuiesc atîtea răni mortale
Cîte le văd adesea pe trupul tău frumos;
Dar aș dori să fie oftatul meu fierbinte
Cum îl vor Tibrul, Arnul unduios
Și Padul pe al cărui țărm stau acum cu jale...
...Nu-i oare-aceasta glia pe care-ntîi călcai?
Nu-i oare-acesta cuibul meu fierbinte,
De unde-atît de dulce luai hrană și lumină?“

Dar Petrarca mai scrie și în limba „vulgară“, italiană, poezii pe care le consideră „bagatele“, adunate în *Canzonierul* său, cuprinzînd vreo 30 de canzone și peste 300 de sonete. Este aici povestea iubirii sale pentru Laura. Petrarca însă nu spiritualizează iubirea, nu o transformă într-un simbol al virtuții, ca poeții „ducelui stil nou“ sau ca trubadurii, ci o simte ca pe o forță copleșitoare, pe Laura o iubește pentru frumusețea ei fizică, această frumusețe e cea pe care el o celebrează; pentru prima dată în poezia universală lirica erotică servește ca justificare și glorificare a pasiunilor pămîntești. În felul acesta, lirica erotică a lui Petrarca contribuie la consolidarea concepției umaniste, prin individualismul pe care îl promovează căci în centrul acestei poezii se plasează poetul, cu toate stările sale sufletești, cu pasiunile, îndoielile, speranțele, contradicțiile, regretele sale. Poetul își cultivă în mod conștient eul, se observă și se analizează tot timpul, cu minuțiozitate — uneori prin confesiune directă, alteori prin intermediul imaginilor, ca în acest sonet:

„Pe o mare aspră, iarna, în bezna nopții reci,
Porni greoaia-mi luntre, ducînd cu ea uitarea.
La cîrmă stă de veghe, scrutînd departe zarea,
Stăpînul meu și totuși vrăjmașul meu de veci.

Pe vîsle-atîrnă gîndul trufaș și vinovat,
Disprețuind și moartea, și aspra vijelie.
Un vînt etern și jilav vîntreala o sfîșie,
Un vînt ca o nădejde, un dor și un oftat.

Slăbite și udate-s frînghiile vîntrelii
De ploaia multor lacrimi, de pîcla îndoielii:
Greșeala, neștiința mă-ncolăcesc, frînghii...

Lumina celor două dulci semne stă să scadă
Și-n valuri dibăcia, priceperea pieri,
Că nu mai am nădejde să mai ajung în radă!"

Petrarca plasează iubirea în cadrul naturii. Această admirație a naturii este un sentiment nou în poezie: pentru prima dată, de la antici încoace, apare în poezie un univers fizic larg constituit. Natura devine un martor, un confident al poetului, care găsește înțelegere și consolare în mijlocul acestei naturi:

„Nu-s adieri. În ceruri și pe pământ e pace.
Dorm fiarele în codru și păsări dorm și ele;
Încet își mînă noaptea aprinsul car de stele
Și-n albia ei marea fără de valuri zace.
Eu însă stau de veghe pe gînduri, ard și plîng.

*

Dar dacă frămîntarea-mi de fiecare zi
O ascunsei de oameni — cred astăzi c-au aflat-o
Și văi, și munți, și codri, și ape, și cîmpii..."

Semnificativ pentru Petrarca și pentru literatura mare a Prerenașterii este grupul de sonete împotriva Romei papale și aristocratice, în care versuri ca acestea sînt încă dintre cele mai puțin violente:

„Izvor de suferințe și furiei cuibar;
Tu, școală de păcate și hram de erezie;
Romă cîndva, azi falsă și rea Babilonie,
Iscînd atîta plînset, și geamăt, și amar;
În tine, iad scîrbavnic și cruntă închisoare,
Binele moare, răul se umflă și plodește..."

Ezitările între credința religioasă ce mai persistă uneori și dorința de iubire și glorie ce se înscriu în formula individualismului propriu Renașterii (și Petrarca a avut parte din plin de glorie în timpul vieții) constituie însuși motivul operei sale. Conștiința poziției sale nehotărîte este aceea de om al unei societăți ajunse la o răscruce de drumuri, este aceea care dă și nota elegiacă predominantă a întregii sale poezii. Este nota de melancolie, sentimentul singurătății interioare, obsesia gîndului că totul e deșertăciune în lipsa Laurei, dorința de a se izola în natură, dorința de a se mărturisi — caractere ce se rezolvă în senina viziune a iubitei sale moarte.

Dar tendința realizării desăvîrșite formale și erudiția sa îl fac să cadă uneori în artificii de stil — dintre care „petrarchiștii", epigonii săi din Italia sau din alte țări, vor cultiva în special din abundență procedeul antitezei:

„Înalță-mă în ceruri, m-aruncă-n hăuri reci;
Să fiu pe culmi de munte și-n văi adînci să fiu;
Cu spiritul în lanțuri sau liberat și viu;
Dă-mi glorie eternă sau uită-mă pe veci!"

Petrarca este primul poet modern care abandonează abstracțiile unui ideal mistic, urmărind să introducă în poezia sa realitatea umană fizică și căutînd să se realizeze numai „pe sine". De la Petrarca încolo, stilul individual va rămîne un bun definitiv cîștigat pentru poezia europeană. Poetul care a dus sonetul la o formă ce n-a fost depășită niciodată, dîndu-i un conținut de sinceritate umană caldă și de apreciere a „pămîntescului" a creat trăsăturile clasice ale liricii individualiste.

3. Spiritul satiric burghez și popular: Boccaccio

În mai mare măsură decît Petrarca, un om al noii ere este Giovanni Boccaccio (1313–1375). Fiu al unui negustor florentin, Boccaccio este reprezentantul noii culturi burghezo-orășenești. Erudit cunoscător al literaturii clasice, umanist renumit, Boccaccio utilizează și motive, teme, subiecte luate din moștenirea literară medievală, adaptîndu-le însă vederilor, concepțiilor, tendințelor actuale ale clasei sale. În felul acesta, el poate fi considerat fondatorul literaturii burgheze a Renașterii.

După cîteva romane cu caracter idilic și cu reminiscențe alegorice și mitologice, în care se găsesc însă și multe pagini smulse din realitățile sociale ale vremii sale, Boccaccio scrie capodopera sa — *Decameronul*. Inspirîndu-se dintr-o culegere de nuvele italiene, Boccaccio nu ține să inventeze subiectele, dar el observă și notează fidel moravurile contemporane, localizează povestirea în cadrul ei natural atent descris și își înzestrează personajele cu o etică pur laică: plăcerea este primul ideal pe care îl visează această lume. Boccaccio, creatorul adevărat al speciei „nuvelă" — în forma ei superioară, artistică — militează împotriva intoleranței religioase, caracteristică lumii medievale, și dezvoltă o ascuțită satiră în primul rînd contra clerului și călugărilor.

Cele o sută de povestiri ale *Decameronului* sînt tot atîtea ilustrări epice ale unei abundente varietăți de idei, — fără însă ca prin aceasta să apară în povestire o scindare între ideea de bază și forma anecdotică prin care este exprimată ideea de bază. Arta autorului înlătură complet eventuala impresie de narațiune cu un scop ostentativ moralizator.

Astfel, ridiculizarea naivei credulități a clerului și a poporului este învăluită perfect în amuzamentul povestirii despre escrocheria spovedaniei unui prototip de imoralitate, care totuși — prin minciuna sa — reușește să se facă considerat drept sfînt. Satira corupției înaltului cler de la curtea papală se concentrează în povestirea agreabilă a convertirii la creștinism a unui evreu, hotărîre luată după ce constată personal corupția înaltului cler, fapt ce îl convinge definitiv despre superioritatea religiei creștine, care totuși dăinuiește, deși are în frunte astfel de înalți prelați. Biciuirea vieții de desfrîu a călugărilor și călugărițelor este diluată în povestiri cu detalii licențioase, dar de o vervă satirică spumoasă și de un umor irezistibil. Diatriba contra călugărilor nătîngi, trîndavi și josnici este altă dată introdusă în povestirea unor farse jucate de doi îndrăgostiți călugărului naiv, care fără să știe face pe intermediatorul amorurilor lor. Ideea că o lege

neacceptată în mod liber este rea, nedreaptă și lipsită de legitimitate este exprimată concret de istoria unei femei istețe ; ideea că un cuvînt de spirit bine plasat poate salva o situație gravă ; ideea că gentilomii contemporani cumulează toate viciile ; ideea că inchizitorii sînt corupți, urmărind doar să stoarcă bani, — acestea și alte numeroase idei nu sînt decît tot atîtea reflexe pe plan intelectual ale unor situații de fapt, exprimate în modul cel mai plastic prin episoade smulse din viața reală din jurul scriitorului.

Toate viciile contemporane sînt ridiculizate aici — misticismul, aroganța, credulitatea, naivitatea, corupția, avariția, îngîmfarea, vanitatea etc., și sînt satirizate de asemenea categoriile sociale cărora le sînt proprii — în primul rînd lumea monahală și ecleziastică. În general, lumea *Decameronului* este o lume populată de preoți, călugări, țărani, meșteșugari, negustori, mici burghezi, alături de personaje feminine din mediile respective.

O asemenea literatură distractivă exista și înainte ; povestirile și cîntecele licențioase erau un gen literar viu, mult apreciat în masele largi populare. Boccaccio a adunat în mare parte această materie, informă, grosolană (probabil că nici unul din subiectele celor o sută de povestiri n-a fost inventat de Boccaccio), dîndu-i o culoare locală precisă, un sens critic clar și forma armonioasă a artei superioare, fapt care nu micșorează de loc meritul artistului. Meritul unui artist nu constă în a „inventa" materia brută a unui subiect, ci în a o prelucra într-o formă artistică susținută de o concepție de bază superioară.

Așadar, valoarea și popularitatea *Decameronului* se datoresc în primul rînd faptului că opera este expresia sentimentului popular. De asemenea, și faptului că, sub aspectul agreabil al unei narațiuni pline de umor, se ascunde sensul unei mari revelații : tot ceea ce evul mediu respecta și de ce se temea devine acum simplul joc al unei nuvele sarcastice.

Acest sentiment popular exprimat de Boccaccio traduce în primul rînd atitudinea unui scepticism religios — nu formulat însă teoretic sub forma unei doctrine, ci un scepticism practicat cu șiretenia negustorului sau mai degrabă rezultat din experiența, clarviziunea și bunul simț popular. Este apoi atitudinea de abandonare a vechilor poziții medievale, de misticism, asceză, umilință și stare contemplativă, preferîndu-se în schimb modul de trăire activă în lumea exterioară, printre plăcerile, dar și vicisitudinile vieții sociale contemporane, modul de acceptare a lumii materiale, a naturii, de înclinație spre natural și spre instinctul plin al vieții.

După cum remarca și renumitul istoric literar italian de Sanctis, două aspecte se descifrează clar în nuvelele *Decameronului,* completîndu-i peisajul ideologic. Intîi, o apoteoză a inteligenței umane, a abilității, a ingeniozității — ingeniozitate ce se face recunoscută și respectată și de puternicii seniori, chiar cînd ea este manevrată de cel mai modest om din popor. Apoi aspectul unei mîndrii burgheze, care se afirmă hotărît și se proclamă acum ca avînd drepturi egale cu cele ale clasei aristocrate în declin. Aceste aspecte se integrează în concepția clasei în ascensiune, căreia îi aparține și autorul *Decameronului.*

Scanned with OKEN Scanner

Comicul lui Boccaccio rezidă în primul rînd în contrastul dintre ingeniozitate, pe de o parte, și, pe de altă parte, credulitatea, ignoranța, naivitatea, aroganța celor ironizați de marele scriitor. Situațiile comice sînt scoase cu predilecție din această opoziție. Mai mare savoare are comicul lui Boccaccio în situațiile cînd înșelătorii sînt înșelați la rîndul lor. Alteori, comicul reiese dintr-un cuvînt, dintr-o replică sau dintr-o farsă ce iluminează întreaga situație, ocazionînd în mod umoristic deznodămîntul situației.

Dar fondul inepuizabilei sale resurse comice rezidă în geniala sa vervă de povestitor, vervă ce simulează uneori seriozitatea, alteori însă se declanșează fără reticență într-o volubilitate torențială și spontană, ce nu evită nici chiar trivialul.

Decameronul este oglinda vieții italiene din epoca lui Boccaccio și constituie un important document asupra unor concrete stări de lucruri și asupra clasei burgheze în ascensiune. Remarcabilă în acest sens este ideea de toleranță religioasă, idee pe care acad. T. Vianu o pune în legătură cu recentele hotărîri ale regelui Siciliei, Federico II, „primul suveran ce autorizează în statele sale toate cultele, protejînd pe albigenzi și pe filozofii evrei și arabi". *Decameronul* aduce reflexe ale gîndirii populare și burgheze, aduce reminiscențe ale mentalității medievale, dar net precumpănitoare în operă rămîn elementele renascentiste burgheze — și acestea se afirmă în modul cel mai clar și mai hotărît. La baza operei stă noua atitudine a omului Renașterii: locul misticismului îl ia instinctul de viață, înclinarea naturală a omului ce se cere eliberată de sub constrîngerile tuturor formulelor și convenienței feudale. De aici și nota marcată de senzualitate, prezentă în multe povestiri ale *Decameronului*.

Senzualitatea lui Boccaccio ajunge uneori la forme ce ar putea părea la prima vedere triviale. Important de subliniat însă este faptul că senzualitatea lui Boccaccio nu se naște dintr-un libertinaj, din atitudinea unui om decăzut, corupt, ordinar, ci dintr-un pasionat instinct al eliberării, din acel instinct puternic al vieții, care va deveni caracteristic pentru epoca Renașterii. La Boccaccio, „inspirația amoroasă nu înseamnă complacerea în motivul obscen; aproape niciodată nu găsim aici gustul pentru brutalitatea senzuală, ci interesul său uman de a reda jocul instinctelor și al sentimentelor. Chiar în nuvelele cele mai îndrăznețe, interesul său nu e îndreptat spre materia licențioasă, ci spre un rafinat și malițios joc al inteligenței" (Sapegno). Să menționăm de asemenea aici și numeroasele sale nuvele, în care iubirea e descrisă ca o pasiune nobilă și în care figurile de femei îndrăgostite sînt prezentate cu cea mai profundă admirație.

Acesta este adevăratul sens al *Decameronului*: în locul modului de contemplare a morții, mod atît de difuzat în literatura evului mediu, Boccaccio aduce bogatul și puternicul spectacol al vieții, iar în locul acelei atitudini de misticism anihilant și dizolvant, pe care cu premeditare îl cultiva biserica, Boccaccio aduce atitudinea unui optimism și a unui realism robust, atitudine caracteristică noii societăți.

Boccaccio redă viața eliberată de constrîngerile inumanei morale ascetice, studiază pasiunile omenești nu numai în forma lor spiritualizată, ci și în cea instinctuală, punîndu-le cu predilecție în contrast cu conven-

Scanned with OKEN Scanner

țiile unei societăți fie ipocrite, fie naive, în orice caz dezumanizate de rigorile medievale. Astfel, *Decameronul* devine expresia unei ample, puternice, variate, foarte plastice, pitorești, spirituale, dar și incisiv de satirice răzvrătiri împotriva tuturor tradițiilor evului mediu.

4. Secolul al XV-lea. Mișcarea umanistă

Spiritul și conținutul literaturii umaniste se schimbă începînd din secolul al XV-lea, ca o consecință a importantelor schimbări în structura politico-socială a orașelor italiene. Mișcările revoluționare de la orașe au dus la înlocuirea „comunelor" libere cu „tiranii". Principii, provenind din marile familii ale burgheziei comerciale sau bancare (Medici, la Florența), sau fiind ei înșiși condotieri (Sforza, la Milano), sprijină — în scop de reclamă personală — cu magnificență și vanitate mișcarea filozofică, literară și artistică, înconjurîndu-se de o curte de eruditi, artiști și literați.

Constituit la început ca o școală de filologi, de entuziaști căutători de manuscrise cuprinzînd operele anticilor, pe care le studiază aplicîndu-le critica textului, curentul umanist erudit se manifestă și în domeniul gîndirii filozofice, combătînd scolastica medievală, pentru ca apoi noul mod de a gîndi, noua concepție despre lume, om și viață să se extindă în toate domeniile activității spirituale, intelectuale: în științele naturale, în filozofie, în artă, în istorie, în politică, în științele exacte. Putem vorbi deci și într-un sens îngust, strict, despre „umanism" și „umaniști", dar și într-un sens larg: ca o concepție generală de viață adoptată de oamenii Renașterii, produși de această epocă, ale cărei coordonate le-am schițat la început.

Accentul de importanță este pus acum nu pe lumea „de dincolo", ci pe lumea aceasta, materială, care îi poate oferi omului toate plăcerile și satisfacțiile. Omul — considerat ca o realitate atotcuprinzătoare și extrem de complexă, un adevărat „microcosmos" — este pus în centrul preocupărilor, acordîndu-i-se o imensă încredere în posibilitățile sale nelimitate de dezvoltare intelectuală și spirituală (de unde, idealul unei culturi enciclopedice). În locul atitudinii meditative este elogiată activitatea practică. În locul „revelației divine" este proclamată valoarea și posibilitatea cunoașterii umane, iar în locul umilinței și ascezei — demnitatea și bucuria de viață. Ideile umanismului nu le găsim toate adunate sistematic într-o anumită, într-o singură operă, dar le găsim exprimate peste tot în operele umaniștilor. Iată de pildă un text pe care acad. T. Vianu îl prezintă ca foarte caracteristic, din opera intitulată *Despre demnitatea omului*, a celebrului umanist Pico della Mirandola, text în care Dumnezeu i se adresează lui Adam astfel:

„Natura celorlalte ființe a fost hotărîtă prin legile pe care i le-am prescris și am ținut-o prin aceasta în marginile ei fixe. Tu însă nu ești conținut de nici o limită cu neputință de trecut, ci după propria ta voință liberă, pe care am încredințat-o mîinilor tale, poți să-ți prescrii singur natura ta. Te-am pus în centrul lumii pentru a privi cu ușurință în jurul tău și pentru a înțelege ce se petrece în ea. Nu te-am făcut nici ceresc,

nici pămîntesc, nici muritor, nici nemuritor, pentru ca să poți deveni, cu deplină libertate și cinste, propriul sculptor și poet al formei pe care ai vrea să ți-o dai. Ai putea degenera în rîndul ființelor inferioare și brute, sau poți să te înalți în lumea superioară, după singura hotărîre a spiritului tău".

Gîndirea umanistă și-a găsit un aliat prețios, un exemplu și un model de mare prestigiu în gîndirea anticilor — de aceea scrierile anticilor sînt căutate cu mai multă ardoare. Scriitorii antici erau cunoscuți în bună măsură și în evul mediu, dar acum sînt studiați într-un spirit diferit. Umaniștii militau acum împotriva modului de gîndire scolastic (așa după cum burghezia milita împotriva relațiilor feudale), împotriva misticismului și religiozității medievale, împotriva filozofiei scolastice — filozofie care, față de filozofia anticilor, era o filozofie retrogradă și reacționară.

Progresele științifice au ajutat mult gîndirea umanistă. Extinzîndu-se asupra tuturor domeniilor vieții, umanismul va domina și gîndirea politică a unui Machiavelli, va propune soluții de reorganizare a societății (de unde apariția numeroaselor „utopii" — ca *Cetatea soarelui* a lui T. Campanella), iar în literatură va abandona procedeul alegoriei, pentru a-și însuși în schimb (cum s-a văzut și la Boccaccio) o metodă cît mai realistă și directă de reprezentare a vieții.

5. Machiavelli

Într-o Italie fărîmițată în numeroase stătulețe aflate în continue lupte, devastată de invaziile trupelor străine ca și de ale mercenarilor din interior, aservită tendințelor bisericii sau ale aristocrației, dar și frămîntată de acțiunile și interesele burgheziei orășenești, apare, în pragul secolului al XVI-lea, puternica personalitate a scriitorului, istoricului și omului de stat florentin Niccolo Machiavelli (1469—1527).

Autor al celebrei comedii *Mătrăguna,* ce satirizează corupția clerului sau diferite manifestări amorale, ignorante și naive ale burgheziei, precum și autor al *Istoriei Florenței* (în care, înlăturînd explicațiile teologice, subliniază „interesul material" al proprietății private ca motor al istoriei, precum și antagonismul de clasă, fără să înțeleagă însă caracterul și cauzele reale ale evoluției sociale), Machiavelli, exponent al burgheziei celei mai înaintate, a celei manufacturiere, a fost intens preocupat de soarta Italiei. Adept al ideii unui stat unitar și centralizat, admirator al regimului monarhic național francez, el scrie (în 1513) principala sa operă politică, *Principele* (publicată în 1531).

După ce în primele 14 capitole (din totalul de 26) analizează tipuri diferite de principate europene, aspecte și nevoi proprii ale unui stat (iar în ultimele 3 discută problemele Italiei timpului, pledînd în continuare și pentru înființarea unei armate naționale), în nucleul operei — capitolele 15—23 — Machiavelli își expune cunoscuta-i doctrină politică, schițînd imaginea ideală a unui principe absolut de care Italia vremii ar fi avut nevoie.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorul umanist recunoaște (aducînd la tot pasul exemple din istoria romanilor) avantajele unui regim republican, dar crede că într-o epocă de decadență ca cea din Italia, singura salvare este monarhia absolută, pe care ar fi putut-o realiza la acea dată Cezar Borgia. Machiavelli este un adversar vehement al lumii feudale. Nobilii sînt „niște creaturi odioase, dușmani blestemați ai oricărei ordini civile", iar biserica, propagînd normele creștine de conduită, — continuă el, sesizînd caracterul de clasă al moralei, — susține în fond morala feudală. Statul național însă, statul laic și burghez, trebuie să proclame morala concretizată în dictonul latin: „Suprema lege este salvarea țării", căci responsabilitatea morală nu rezidă în mijloace, ci în scopul urmărit.

Spirit pozitiv și raționalist, purtător de cuvînt al burgheziei realiste, practice și totodată egoiste pînă la cinism, Machiavelli cere monarhului absolut să întrunească anumite însușiri absolut necesare: să aibă calități reale, cu toate că și aparențele sînt suficiente unui conducător absolut; să nu inspire neapărat ură, deși e mai bine să fie temut decît iubit; poate să fie și blînd, dar e mai recomandabil să fie energic pînă la a fi nemilos; să fie hotărît și curajos, întrebuințînd chiar viclenia și violența. Într-un cuvînt, în urmărirea scopului politic suprem — realizarea statului național, unitar, burghez — principele să conducă cu o mînă de fier, fără a ceda de loc în fața vreunor scrupule.

Este adevărat că autorul cere principelui său să aibă în vedere interesele „poporului" său, dar în această privință el înțelege prin „popor" doar burghezia orășenească. Exprimînd poziția de clasă și voința de putere, de ordine, de progres a burgheziei, Machiavelli face și apologia amoralității, a violenței, a egoismului burghez, embrion al tuturor racilelor ulterioare ale moralei burgheze.

În același timp, Machiavelli, — „primul iacobin italian", cum îl califica Antonio Gramsci — nu neglijează nici importanța maselor populare rurale, cu sprijinul cărora s-ar fi putut realiza armata și deci apăra statul național burghez. În felul acesta, entuziastul și totodată lucidul patriot Machiavelli, ideolog al clasei burgheze în plină ascensiune, a reflectat în opera sa procesul nașterii conștiinței naționale în Italia.

6. Poezia lirică

Poezia lirică italiană din perioada Renașterii mature este o desăvîrșită și multilaterală ilustrare a ideilor umaniste.

Unul din cele mai strălucite și mai reprezentative centre literare ale vremii este curtea familiei Medici din Florența. O figură caracteristică pentru idealurile exprimate de această poezie este LORENZO DEI MEDICI (1448—1492), deși, esențialmente om politic, ambițios și dedîndu-se plăcerilor ușoare, el este un poet diletant. Înzestrat cu o frumoasă cultură umanistă, el scrie poezii în care abundă elemente de mitologie, altele pline de seva unei inspirații populare, în genere dominate de îndemnul bucuriei de viață, al trăirii din plin a tuturor plăcerilor. Cea mai cunoscută culegere

Scanned with OKEN Scanner

a sa de poezii, *Cîntece de carnaval*, aduce și foarte caracteristica (pentru autor și pentru epocă) poezie *Triumful lui Bachus și al Arianei*, care începe:

„Ce frumoasă-i tinerețea
Și ce repede apune!
Fiți voioși, lăsați tristețea,
Mîine ce-o fi, nu știm spune".

La curtea lui Lorenzo trăia și ANGELO POLIZIANO (1454—1494), foarte erudit umanist, care cultivă o poezie de o sensibilitate acută, cu multe reminiscențe mitologice, dar și cîntece de dans („balade") devenite populare. Opera sa principală, *Povestirea lui Orfeu*, cultivînd genul pastoralei, mult apreciat în mediul rafinat al curților italiene, aduce multe scene de un lirism delicat, umbrite de o ușoară melancolie, ca în acest fragment în care păstorul se plînge de nepăsarea nimfei lui iubite:

„Ascultă-mi, codrule, amarele cuvinte
La care nimfa mea nu vrea să ia aminte!
Frumoasa nimfă-i surdă la cimpoiul
Cu care-i tîngui dorul meu pe urme;
De-aceea, întristatei mele turme
Nici apa de izvor și nici trifoiul
Nu-i mai priesc, și-o-nveninează roiul
Durerii care pe păstor îl prinde.
Ascultă-mi, codrule, amarele cuvinte".

Din bogata producție lirică a acestei epoci vom remarca și pe aceea a lui MICHELANGELO. Marele artist a scris poezii toată viața, sonete de reală valoare artistică. Poezia sa exprimă sentimente puternice de revoltă contra cupidității, ambițiilor și imoralității lumii ecleziastice; apoi, entuziaste sentimente patriotice; în fine, sentimente erotice îmbinate cu idei platonice. Sonetele lui aduc în primul rînd un elevat cult al frumosului: prin frumos el vede mijlocul de a te ridica pe culmile binelui și ale înțelegerii adevăratei esențe a lucrurilor, ca în sonetul 64:

„Frumosul izvorăște din fîntîna
Eternă-a îndurării. Laolaltă
Cuminții, pricepîndu-l, își dau mîna.

Nici alte roade, nici dovezi coboară
Din cer mai limpezi. Cine îl exaltă,
Urcînd, își simte moartea mai ușoară".

Istoriei literaturii îi aparține și filozoful GIORDANO BRUNO, care a intercalat numeroase poeme chiar în operele sale filozofice, dar care a scris și opere pur literare. Culegerea sa *Elanuri eroice* este reprezentativă pentru figura acestui tip de luptător intransigent pentru ideile sale materialiste și ateiste (alimentate de concepția heliocentrică a lui Copernic), pînă la sacrificiul propriei sale vieți. Pentru G. Bruno (cum releva prof. Vianu), cercetarea științifică este o formă eroică a vieții, și această

atitudine de martir al științei este evocată — o dată cu voalate mărturisiri transcrise sub forma alegorică — în impresionantul sonet care se încheie astfel :

„Pe Acteon, cerb ce-acum și-ndrumă
Către desișurile codrilor, lin, pașii,
Îl sfîrtecă pe loc chiar haita sa.

Asemeni și eu : gîndul mi-l azvîrl,
Gonaciu, pe urma unei prăzi înalte,
Și-ntors asupră-mi, gîndul sfîșie și mușcă...“

7. Poema eroicomică

Inspirată din vechile legende eroice franceze difuzate de-a lungul veacurilor prin intermediul cîntăreților ambulanți, poema eroicomică a fost cultivată în special la curtea ducelui din Ferrara. Evident că, în noile condiții ale vieții Renașterii și potrivit concepțiilor acesteia, materia eroică medievală — în Italia, unde orînduirea feudală a fost de scurtă durată și unde instituția cavaleriei n-a fost cunoscută — nu putea să fie prelucrată acum decît în lumina ironiei, incluzînd totodată gusturi și idei burgheze sau aluzii la fapte și persoane din vremea Renașterii.

Astfel, Luigi Pulci (1432—1484) scrie poemul amplu, intitulat *Uriașul Morgante,* parodie a *cîntecelor de vitejie* franceze, reflectînd mentalitatea burgheziei florentine, exprimînd încrederea în puterile naturale ale omului, ironizînd instituțiile și moravurile feudalo-aristocratice și ridiculizînd cu o vervă diabolică misticismul religios. Pulci este cel mai popular poet al epocii și scriitorul care manifestă cea mai mare independență în gîndire dintre contemporanii săi. Poemul său eroicomic este în cea mai mare măsură inspirat din materia populară, scris în limba vorbită a poporului și cu un umor care nu evită tonul vulgar :

„Să-ți spun drept :
Nu cred mai mult în negru ca-n albastru,
Dar cred într-un clapon rasol sau fript,
Și cred, din cînd în cînd, și-n unt și-n slană.
Mai cred în bere și, cînd am, în vinuri ;
În cele vechi mai mult decît în must.
Vezi, asta e : în vin cred eu din toate
Și cred că mîntuirea prin el vine!“

Spre deosebire de Pulci, care se inspiră dintr-o sursă populară, contele Matteo Boiardo își scrie poema intitulată *Orlando îndrăgostit,* sub influența culturii sale vaste umaniste. Influențat și de romanele curtene, el va insista mai ales asupra sentimentelor erotice ale eroului și asupra mediului curtean, în cadru, costume, episoade și maniere, în locul gravității vechii legende eroice aducînd suplețea ironiei. Rămas neterminat, poemul va fi continuat — deși în alt spirit — de Ariosto.

Scanned with OKEN Scanner

8. Lodovico Ariosto

Capodopera lui Lodovico Ariosto (1474—1533) duce genul poemei cavalerești pînă la limita de artă a perfecțiunii. *Orlando furiosul* este epopeea cavalerismului așa cum apare el interpretat într-o societate curteană în care ideile umaniste îmbrăcaseră haina gusturilor aristocratice.

Orlando este cavalerul curtean care participă la războiul dintre creștini și sarazini. Se îndrăgostește de păgîna Angelica, dar, cînd află că aceasta este îndrăgostită de un soldat, Orlando își pierde mințile. Nebunia sa ia forma furiei — de unde și titlul poemului:

„Cu sabia-n stînci lovi și pîn' la cer
Săriră-n zbor scîntei și pietre sparte.
Și vai de orice trunchi de fag sau cer
Din cari ibovnicii-și făcură-o carte!
De adăpostul lor la vînt și ger,
Nici turme, nici păstori n-or avea parte,
Și limpedea părîului oglindă
Mînia fu destul să i-o aprindă".

Cavalerul Astolfo, călare pe un cal înaripat, face o călătorie în Lună, loc unde se află toate lucrurile pierdute de pe Pămînt: lacrimile și suspinele amanților, planurile și dorințele vane, darurile făcute prinților pentru a obține ceva în schimb, adulările și versurile curtenilor, iubirile zadarnice, precum și o mulțime de cupe conținînd mințile pierdute de diferite categorii de oameni, de îndrăgostiți, de gînditori, de cei care-și fac iluzii în grațiile prinților, de magi, artiști, sofiști, astrologi sau poeți. Într-una din aceste cupe Astolfo găsește mințile pierdute ale lui Orlando. I le aduce pe pămînt, Orlando se vindecă și începe asediul păgînilor. Cîștigă lupta cu ajutorul divinității, care transformă pietrele în cai și frunzele în corăbii de luptă.

Acesta este subiectul poemului; alături de linia principală a acțiunii găsim îndelung tratată povestea dragostei dintre un cavaler mahomedan și o creștină amazoană, cavalerul terminînd prin a se creștina. Dar sînt nenumărate episoadele secundare ce dau o infinită varietate epică poemului.

„Această poemă, atît prin formă, cît și prin conținut, exprimă în mod strălucit rafinamentul culturii aristocratice a culturii Renașterii înaintate, pătrunsă de cultul bucuriei de viață, al veseliei, frumuseții, dragostei senzuale și al altor plăceri. Sub acest frumos înveliș se ascundea o crudă realitate socială, cu abuzurile, cu opresiunile și egoismul de clasă ce domnea într-însa. Dar acest crud adevăr al vieții italiene din timpul Renașterii nu este arătat de Ariosto, așa cum nu este arătat de nici unul dintre scriitorii italieni ai timpului său" (Mokulski). Ariosto ilustrează strălucirea iluzorie, frumusețea exterioară a vieții italiene de curte. Dar el le desenează cu exuberanță, fără accentele de tristețe care vor apărea însă în poezia italiană în curînd, în cadrul crizei ideologice a umanismului, criză provocată de reacțiunea feudalo-catolică.

Scanned with OKEN Scanner

Atît metoda de tratare a temei, cît și atitudinea ideologică iau o conformație specială în acest poem.

Tema poemului este o temă tradițională. În general, epopeile Renașterii au fost puternic influențate de operele evului mediu, de *chansons de geste,* cît și de romanele de curte; dar această influență a fost combinată cu o influență homerică și în special cu a lui Virgiliu, care continuă să se bucure de un prestigiu imens. Importanța aspectului religios însă scade. Însăși tema luptei dintre lumea creștină și cea păgînă nu are pentru Ariosto acea principală și ideologică însemnătate pe care o va căpăta poemul lui Tasso.

Om al Renașterii, spirit critic, Ariosto se teme de uniformitate și monotonie, și de aceea el îmbină tragicul cu comicul. Caracterul stilistic de bază al poemului îl formează ironia. În poemul său, pe care Ariosto îl continuă în alt spirit, Boiardo adoptase și el o atitudine ironică. Dar Ariosto merge mai departe. El își însușește în mod consecvent comportarea ironică față de fantastica lume a aventurii și a idealurilor cavalerești. Conștiința critică a poetului umanist, condus de realitățile lumii, conștiința sa de om eliberat de superstiții și prejudecăți religioase, ironizează materialul evului mediu prelucrat în poemul său. Ariosto face impresia că se joacă într-un mod foarte degajat cu acest material și aceasta o arată prin repetatele observații critice, ironii etc. Vorbind despre lucrurile supranaturale, el le materializează în mod intenționat, arătînd prin aceasta absurditatea lor. În mai multe pasaje (vizita lui Astolfo în lumea de dincolo, pedepsirea frumoaselor indiferente la pasiuni, Astolfo care în paradisul imaterial se hrănește) Ariosto îl parodiază pe Dante și concepția medievală.

Prin această atitudine critică față de trecut, în vivacitatea ironiei găsim trăsătura caracteristică și trăsătura ideologică cea mai înaintată, care contribuie ca poemul să devină o capodoperă.

Dar cu tot scepticismul și cu ironia sa de om al Renașterii, Ariosto nu ridiculizează cavalerismul. Dimpotrivă, el se forțează să scoată în evidență momentele pozitive ideale din poemele cavalerismului, cultul sentimentelor înalte omenești, al credinței, altruismului, vitejiei și nobleței. El înzestrează cavalerismul cu un conținut uman ideal, așa cum o va face în felul său și Cervantes.

Înlăturînd învechitele învelișuri feudale, el dezvăluie cu ajutorul spiritului său critic și al ironiei sale imaginea pe care Renașterea și-a făcut-o despre formele apuse de viață cavalerească. Deasupra acestor învelișuri feudale, în poemul său se ridică bucuroasa acceptare a poetului față de lumea pămîntească și cultul personalității omenești eliberate de orice lanțuri.

Acest fond ideologic este susținut de o remarcabilă forță de realizare plastică. Ariosto admiră lumea cavalerismului în mod artistic, iar miraculosul este utilizat numai ca un efect artistic, lipsit de forța veracității cu care se prezenta în evul mediu. Poetul nu cînta faptele în modul unui cîntăreț medieval, ci aspectele poetice ale lumii prezentate în materialitatea sa, eleganța exterioară a lumii cavalerești, iar nu fervoarea sa eroică.

Poetul Renașterii redă aici infinita varietate a naturii omenești: eroism și aroganță, fidelitate și trădare, finețea spirituală și senzualitatea,

puritatea imaculată și viciul cinic, sinceritatea și minciuna. Și peste toată această varietate de atitudini și sentimente se găsește răspîndită o lucidă seninătate contemplativă. Chiar și atunci cînd scena este imaginară, cînd aspectul exterior este neverosimil, iar faptele au trăsături fantasmagorice, personajele poemului sînt oameni vii, reali prin manifestările și sentimentele lor. Iată-l de pildă pe Orlando, lamentîndu-se :

„Nu eu, nu eu plîng astfel ; pare-mi-se
Că-acel ce fu Orlando-i sub pămînt.
Iubita nestatornică-l ucise
Și, înșelîndu-l, îl vîri-n mormînt.
Eu sînt doar duhul celui ce-o iubise
Și rătăcesc prin iad acum, plîngînd.
Să fie tuturora, deci, de știre
Să nu-și pună nădejdile-n iubire!“

La această varietate de material, teme și atitudini se adaugă varietatea tonului : de amploare epică sau de agilitate lirică, de calm idilic sau de impetuozitate pasională, de arguție comică și satirică, și de ironie incisivă ; apoi marea varietate de caractere a personajelor și a stărilor sufletești, analizate cu multă finețe psihologică. Numeroase trăsături ale acestui poem se vor regăsi în *Fecioara din Orléans* (Voltaire), *Oberon* (Wieland), *Don Juan* (Byron) sau în *Ruslan și Ludmila* (Pușkin).

Orlando furiosul este imaginea artistică a Renașterii italiene, imaginea forței calme a omului care adoptă o poziție critică și ironică față de trecutul medieval. În felul acesta poemul apare cu o eleganță măsurată, decorativă și cu spontaneitatea de linii a unui palat din Renaștere.

9. Torquato Tasso și criza umanismului

Pe linia realistă a ironiei lui Ariosto se dezvoltă în Italia epocii un important curent de parodii : ale poemelor cavalerești, scrise în latină „macaronică“ ; ale poeziei pastorale, artificială și falsă ; poeme burlești, cum este poemul eroicomic al lui Teofilo Folengo.

Procesul de descompunere a culturii Renașterii, proces care are loc sub presiunea reacțiunii feudalo-catolice, atinge punctul său culminant la sfîrșitul veacului al XVI-lea. Prin caracterul ei agresiv, biserica catolică începe în acest timp o teroare deschisă împotriva ultimilor reprezentanți ai individualismului umanist, împotriva subiectivismului, a criticismului, precum și împotriva spiritului științific de cercetare.

Poetul reprezentativ al acestei epoci este TORQUATO TASSO (1544—1595).

Temperament nervos și foarte impresionabil, la Tasso se observă o chinuitoare luptă între dispozițiile epicuriene și cele ascetice, poetul temîndu-se să nu cadă în erezie și să devină jertfa Inchiziției. În același

timp, poetul a trebuit să îndure umilirile vieții de curte, viață contrară idealului său de libertate și independență. Toate acestea au zdruncinat nervii lui Tasso, trezindu-i mania persecuției și ducîndu-l la nebunie.

Subiectul capodoperei sale, poemul *Ierusalimul dezrobit,* se desfășoară pe fondul istoric al cruciadei conduse de Bouillon.

> Goffredo de Bouillon este îndemnat de divinitate să elibereze sf. mormînt. In acest timp, regele mahomedan al Ierusalimului începe persecuția mai intensă contra creștinilor. Trupele creștine ajung sub zidurile Ierusalimului. O frumoasă musulmană este trimisă în tabăra acestora și cucerește prin farmecele sale pe toți cavalerii. Unul din cei mai viteji cruciați, Tancred, se retrage și el de pe cîmpul de luptă, urmînd o tînără sarazină, și este închis într-un castel fermecat. Creștinii sînt bătuți. Tancred se întoarce pe cîmpul de luptă, omoară în duel pe iubita sa, pe care o recunoaște abia după ce a rănit-o mortal și la rugămintea ei o creștinizează. Apoi ucide pe eroul sarazinilor, în cele din urmă orașul este cucerit și triumful creștinilor e desăvîrșit.

Spre deosebire de capricioasa compoziție a lui Ariosto, condusă de o fantezie liberă, Tasso se străduiește să stabilească între episoade legătura lor internă. In afară de aceasta, sub influența gustului schimbat al societății italiene din timpul reacțiunii feudalo-catolice, el depășește frivolitatea lui Ariosto, cu alte cuvinte comportarea acestuia neserioasă și ușuratică față de temele serioase.

Părțile cele mai frumoase ale acestui poem sînt episoadele de dragoste și reprezentarea vie și umană a figurilor feminine, prezentate într-o varietate interesantă și plină de farmec.

Materia epică este compozită, legendară, istorică, eroică, clasică sau cavalerească. Dar deasupra materiei epice, opera sa e foarte bogată în ideal și armonie, menținîndu-se pe o poziție de prospețime ce denotă spontaneitatea unei imaginații idilice, elegiace și eroice. Ceea ce a captivat însă pe contemporani a fost faptul că aceștia au asociat în conștiința lor luptele dintre creștini și păgîni cu luptele contemporane ale catolicismului împotriva Reformei. In felul acesta, întreprinderea lui Tasso de a romantiza cruciadele și isprăvile cavalerilor creștini era foarte actuală.

Nu găsim în poem nici culoare locală, nici precizie istorică. Chiar și patriotismul și religia rămîn superficiale. Dar pe acest fond romanesc și puțin solid, Tasso construiește o lume sentimentală de reverie și armonie.

Căci Tasso este ultimul poet al unei perioade ce intră într-o criză, el este singurul poet creștin al Renașterii dominat totuși de un senzualism păgîn. In ciocnirea ascetismului creștin cu sentimentul epicurian al eroilor săi învinge de fapt ultimul, iar poezia pasiunii capătă preponderență netă asupra tendinței de idealizare a datoriei religioase.

Din această duplicitate a naturii spiritului său, șovăind între senzualism și idealism, rezultă nota elegiacă din opera sa, nota aspirațiilor vagi, a torturii, a îndoielii și a pasiunii patetice. Tasso deschide larg drum sentimentului personal. In locul fanteziei poetice și viziunii feerice a lui Ariosto, el aduce o sentimentalitate acută, pînă aproape de forma maladivă, iar în locul imaginației active și puternice a celui dintîi el aduce o

Scanned with OKEN Scanner

sensibilitate rafinată și melancolică. Iată, de pildă, în ce ton începe *Ierusalimul dezrobit*:

„Cînt duca și cucernica armie
Ce-au osîrdit mormîntul să-l sloboadă;
Au fost acel bărbat cu vrednicie
Și-au îndurat, izbînda pîn' să-și vadă.
Gheena-l prigoni cu grea urgie,
Dar cerul hărăzi la truda-i, roadă,
Și adună iar oști, sub sfinte flamuri.
S-au într-armat în darn păgîne neamuri.

O, muză, fruntea ta n-o cingi cu laur,
Ce pieritor e; între cete sfinte
Cununa porți, cu stele mari de aur.
Cerești văpăi în pieptul meu aprinde;
Mă iartă dacă-n zelul meu de faur
La adevăr prind salbe de cuvinte,
Și dacă printre flori nepămîntene
Mai cresc în stihul meu și buruiene...“

Și după cum eroinele sale se deosebesc de eroinele lui Tasso și se recunosc după surîsul lor trist, pasionat, voluptos, forța lor artistică fiind dată chiar de slăbiciunea lor, tot astfel tonul octavelor sale trece ușor de la gravitatea scenelor de luptă la tonalitatea minoră a lamentațiilor erotice, la murmurul vrăjilor sau la suspinele victimelor, cu o inepuizabilă bogăție de mijloace. Originalitatea formală a *Ierusalimului eliberat* este elementul personal de sensibilitate aplecată spre visarea confuză și aspirația tulbure și neliniștită a unui suflet dezechilibrat, a unui poet ce concentrează în sine contradicțiile unei societăți ajunse într-o fază de criză.

De aceea Tasso nu a reușit să creeze o adevărată epopee creștină eroică. În creația sa, poezia senzualistă a Renașterii își dă ultima sa expresie clară, înainte de a se stinge pentru totdeauna, în condițiile decadenței social-politice și ale degradării culturii ce caracterizează Italia secolului al XVII-lea.

10. Literatura Renașterii italiene în Romînia

Inceputurile literaturii romîne culte sînt strîns legate de umanismul italian. Ideea latinității noastre și ideea originii latine a limbii romîne (idei susținute de umaniștii italieni Silvio Piccolomini și Poggio Bracciolini) îi încurajează pe studenții moldoveni de la colegiile iezuite din Polonia — Grigore Ureche, Miron Costin sau Dimitrie Cantemir.

Mai tîrziu, scriitorii romîni cunoscători ai literaturii italiene, cît și cei ce studiază în Italia vor contribui la introducerea scriitorilor Renașterii italiene în cultura noastră. Astfel, Ienăchiță Văcărescu vorbește

în prefața *Gramaticii* sale (Viena, 1783) despre „Tasu, Ariost, Petrarcha", în timp ce cîțiva boieri instruiți citesc mai ales *Aminta.*

Primul mare admirator al lui Petrarca este Gh. Asachi, care traduce și imită multe din poeziile cele mai celebre ale *Canzonierului,* în culegerea sa de *Poezii* (Iași, 1836). Cunoscător și inspirat de Petrarca se dovedește și Al. Depărățeanu (1861). În „Convorbiri literare" din 1873 apar trei sonete traduse de Gh. Panu, iar în „Familia" (1888—1891) nu mai puțin de treizeci de sonete și cîteva prelucrări. Primul care traduce *Italia mea* este N. Iorga (1928). O culegere însă mai compactă și reprezentativă de traduceri din Petrarca apare abia în 1959 (de L. Sebastian).

Ariosto intră în cultura romînească încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, prin I. Budai-Deleanu, care recunoaște el însuși că imită în *Țiganiada* un episod din *Orlando furios.* O preferință pentru această capodoperă manifestă și Cezar Boliac, care traduce (din limba franceză și în proză) 30 de octave din cîntul I — „singura încercare cunoscută pînă acum de traducere din poema lui Ariosto la noi" (Dan Simonescu, 1940).

De mai multă atenție se bucură la noi Torquato Tasso. Menționat de Ienăchiță Văcărescu, cunoscut de Gh. Asachi, Budai-Deleanu e primul care-i cunoaște temeinic opera și care, scriind *Țiganiada,* se adresează nu o dată *Ierusalimului dezrobit.* La popularizarea figurii poetului contribuie traducerea în 1834 a poemei lui Byron, *Lamentațiile lui Tassu,* de către Eliade (care își propunea să înceapă colecția de autori clasici cu Homer, Virgiliu și Tasso). I. Codru Drăgușanu menționează „epopeile divinilor Tasso și Ariosto", iar în „Curierul de ambe sexe" Eliade publică (1844—1847) un vast studiu biografic despre Tasso, adaptat din limba franceză. Alte studii și articole îi dedică apoi Aron Densușianu, Gh. Asachi, C. A. Rosetti, Gh. Panu etc. D. Bolintineanu citează în original o octavă din Tasso, Eliade Rădulescu îi consideră capodopera ca „epopeea cea mai serioasă a literaturii moderne" („Curs de poezie generală", 1868), Gr. Alexandrescu compilează o biografie a lui Tasso, Al. Odobescu și D. Zamfirescu îl aveau în original în biblioteca lor, iar Eminescu îl citise într-o traducere (la fel ca pe Ariosto) — afirmă G. Călinescu, care găsește coincidențe tematice în *Glossa* și *Scrisoarea a treia.*

Traducerile romînești din Tasso încep cu fragmentul din *Ierusalimul liberat,* cîntul VII, publicat de Gh. Asachi („Gazeta de Moldavia", 1853), după ce însă Eliade tradusese (în 1845) cîntul VII din *Solima deliberată (!).* Interesantă de menționat este intenția formulată în 1837 de Eliade Rădulescu, C. Negruzzi și C. Aristia de a traduce împreună *Ierusalimul dezrobit.* Traducerea integrală a operei apare în 1852 (2 volume, în proză, de N. Pîcleanu), după care Aron Densușianu mai traduce un cînt („Convorbiri literare", 1869), Gr. Alexandrescu traduce cîteva cînturi în proză („Cimpoiul", 1882), Gr. N. Lazu mai puțin (1894), N. Ținc 55 de octave („Revista literară și politică", 1902), pentru ca în 1956 să apară într-o ediție de nivel superior, îngrijită de N. Façon, traducerea *Amintei* și a unei selecțiuni din *Epistolariul* lui Tasso. Vorbind însă de genul pastoralei italiene renascentiste, trebuie să amintim (cf. M. Nanu) că prima pastorală romînească este *Valachica,* publicată de Gh. Șincai (în „Onomasticon", Budapesta, 1805), urmată de *Ecloga* lui Timotei Cipariu (1833).

Principele lui Machiavelli a avut de asemenea un drum demn de relevat în cultura noastră (cf. Nina Façon).

Comentînd (în adnotările făcute pe exemplarul său) în spirit luminist *Principele,* domnitorul fanariot N. Mavrocordat ține să sublinieze rolul poporului în stat: „Poporul este mai prudent, mai statornic și judecă mai bine decît un principe". În *Ciocoii vechi și noi,* N. Filimon aplică „machiavelismul" la caracterul parvenitului său Dinu Păturică, accepție simplă și comună a termenului pe care o regăsim și în legătură cu un personaj al lui C. Negruzzi (din *Amintirea funebră*). I. Eliade Rădulescu include și *Principele* printre operele ce urmează a fi traduse în romînește. Simion Bărnuțiu, bun cunoscător al lui Machiavelli, îi condamnă doctrina, dar apreciază denunțarea corupției din Italia Renașterii și pe apărătorul ideii de independență și unificare a Italiei. O apreciere în spirit luminist a gîndirii lui Machiavelli o dă și Ion Ghica.

Primul traducător al lui Machiavelli în romînește este Eminescu. Între anii 1877 și 1883, ca redactor la „Timpul", Eminescu traduce din *Principele,* capitolele 18 și 19. Din aceeași operă traduce și I. L. Caragiale un fragment. Urmează *Arta de a guverna și armatele naționale,* tradusă (cu un comentariu de G. Ferrari) de Gr. Handoca, în vechea „Bibliotecă pentru toți" (București, f.a.), același care traduce integral *Principele* (Ploiești, 1910). După aceste etape apare ediția de înalt nivel științific al *Principelui,* datorită Ninei Façon (1960).

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA FRANCEZĂ ÎN EPOCA RENAȘTERII

1. Împrejurări istorice și particularități culturale. 2. Proza: Fr. Rabelais. 3. „Gargantua și Pantagruel", structura și ideile operei. 4. Caracterul său burghez și popular. 5. Realism și satiră. 6. Posteritatea operei. Alți prozatori. 7. Poezia: cercul „Pleiadei" și poezia lioneză. 8. Sensurile Reformei. 9. Poezia hughenoților: Agrippa d'Aubigné. 10. Criza umanismului: Montaigne.

1. Împrejurări istorice și particularități culturale

Spre deosebire de Italia sau de Anglia, burghezia franceză nu se avîntă în îndrăznețe întreprinderi industriale, comerciale sau financiare, organizîndu-se sub forma aparatului birocratic. Progresul relativ încet al burgheziei face ca aici clasa dominantă să rămînă nobilimea, sprijinită de regalitate și menținîndu-se fie prin avantajele expedițiilor militare de jaf în Italia, fie prin beneficiile pe care absolutismul le creează curtenilor săi. Umanismul francez capătă o mare dezvoltare în primul rînd prin avîntul studiilor filologice (Budé, Dolet, H. și R. Estienne, Amyot etc.). Studiile umanistice vor fi îmbrățișate cu precădere de tineri nobili cu vederi libere și înaintate (pozițiile umanismului popular vor fi reprezentate doar prin Rabelais), ceea ce va imprima umanismului francez un caracter de izolare față de problemele sociale grave și față de interesele sau concepțiile burgheze și populare.

Expedițiile militare franceze din Italia, începute încă de pe la sfîrșitul secolului anterior, raporturile culturale intense dintre cele două țări, stabilite atît pe aceste căi, cît și pe cele comerciale sau ale călătoriilor de studii lărgesc mult orizontul cultural și sporesc influența Italiei. În primii douăzeci de ani ai domniei sale, Francisc I, sfătuit mai ales de sora sa Margareta de Navarra, una din cele mai culte femei ale Renașterii, sprijină mișcarea umanistă, — un oraș ca Lyonul devine centrul tipografic european, — se traduc operele anticilor latini și greci, iar prin fondarea Colegiului Franței, institut de învățămînt superior în care se predau disciplinele umaniste pe baze laice, critice, filologice, citadela scolasticii, a obscurantismului și intoleranței, care era facultatea de teologie numită Sorbona, capătă o grea lovitură.

Scanned with OKEN Scanner

Primele trei decenii ale secolului au însemnat o epocă în care regele se manifesta ca un protector al culturii și binevoitor chiar și față de protestanți. Apoi, din 1534, cînd mișcarea protestantă ia forme mai hotărîte, fapt care se va reflecta în literatura vremii, regele își va schimba radical atitudinea (determinat și de considerente de politică externă) și întreaga viață culturală a Franței va suferi o influență negativă, agravată în a doua jumătate a veacului de războaiele civile, zise „religioase".

2. Proza: Fr. Rabelais

Singurul umanist francez de seamă exprimînd poziții de gîndire populare este în același timp și cel mai reprezentativ scriitor al Renașterii franceze — FRANÇOIS RABELAIS (1495—1553).

Fiu al unui intelectual burghez, Rabelais este destinat de familia sa vieții călugărești, deși era omul cel mai lipsit de vocație religioasă. Rămîne însă în mănăstire (și, măcar formal, va rămîne toată viața călugăr), pentru că această viață îi dădea posibilitatea studiului. Și Rabelais studiază temeinic latina și (ceea ce era încă o raritate) greaca, autorii săi preferați fiind Plutarh, Lucian, Pliniu, iar dintre moderni — Erasm. Colindînd pe la toate universitățile mari ale Franței, studiază dreptul și se dedică în mod special studiului și practicii medicinei, fiind un timp medicul principalului spital din Lyon.

Medic personal și secretar al unui umanist cardinal și renumit diplomat, apoi al guvernatorului francez în Piemont, Rabelais face cîteva călătorii mai îndelungate în Italia. Prieten apropiat cu cei mai îndrăzneți gînditori și scriitori ai Franței timpului, apărat în fața furiei teologilor de către înalții săi protectori, condamnat în patru rînduri de Sorbona pentru cărțile sale și punîndu-și de multe ori viața în pericol, Rabelais se refugiază la Metz. Moare cu puțin timp înainte de izbucnirea războaielor „religioase", după o viață extrem de zbuciumată, dar o viață exemplară de curaj și clarviziune.

Personalitatea lui Rabelais — profund falsificată de legenda pe care i-au creat-o oamenii bisericii, atît catolice cît și protestante — este caracterizată în primul rînd printr-o erudiție de o multilateralitate negalată de nimeni în Franța timpului. Dar întinsele și aprofundatele sale preocupări umaniste nu l-au îndepărtat nici un moment de viață ; dimpotrivă, opera sa reconstituie sub foarte multe raporturi o adevărată imagine a Franței vremii, iar în calitate de secretar al unor diplomați dintre cei mai activi, Rabelais era la curent și cu problemele de politică externă.

Adversar înverșunat al mentalității și practicilor feudale, în primul rînd adversar al obscurantismului, intoleranței și abuzurilor întregii lumi ecleziastice, Rabelais a lovit cu biciul ironiei sale sarcastice în atotputernicii vremii, fără cruțare, dar și cu o extremă abilitate. Protestanții francezi, folosindu-se de atacurile sale anticlericale și antipapale și-au pus mari speranțe în el ; dar Rabelais, intuind adevărul că orice religie este dogmatică și intolerantă, a întors spatele și protestantismului, rămînînd

un cugetător independent. Dar marele merit al său rezidă în puternicul sentiment de atașament față de lumea țăranilor, de concepțiile, tradițiile și limba lor. De aceea, în timp ce majoritatea umaniștilor duceau admirația pentru limbile clasice pînă la disprețul față de limba lor națională, Rabelais își scrie opera în limba franceză, de care s-a apropiat cu atîta dragoste și interes, încît opera sa rămîne cel mai impresionant monument al acestei limbi.

3. „Gargantua și Pantagruel" — structura și ideile operei

În 1532 apare la Lyon o carte populară, parodie a romanelor cavalerești medievale despre uriașul Gargantua. Succesul imens al acestei cărți îl determină pe Rabelais să scrie *Grozavele și înspăimîntătoarele fapte și isprăvi ale preavestitului Pantagruel, regele dipsozilor* (1533), prima din cele cinci cărți, scrise la intervale de timp destul de lungi și avînd o structură diferită, care compun marele roman *Gargantua și Pantagruel*. Opera lui Rabelais, alimentată și de bogatul fond al tradițiilor populare, depășește mult parodia eroismului fantastic și aventuros al romanului cavaleresc, satirizînd întreaga structură a societății feudale în descompunere la această dată și exprimînd în modul cel mai amplu, clar, pitoresc și combativ concepțiile și aspirațiile umanismului francez.

Opera lui Rabelais — inspirată în principal din creația populară — se compune din cinci cărți, care se leagă într-un tot unitar prin permanența unor personaje, a stilului și mai ales a concepției, dar care se disting atît prin temele mari tratate, cît și prin tonul variat al satirei, după împrejurările în care au fost scrise.

Cartea întîi povestește nașterea, copilăria și isprăvile uriașului Gargantua, războiul dus contra regelui Picrochole și fondarea mănăstirii Thélème. Cartea a doua (de fapt scrisă înaintea celei dintîi), urmînd întrucîtva schema cărții anterioare, adaugă călătoriile lui Pantagruel prin diferite orașe ale Franței, scrisoarea primită de la părintele său Gargantua și figura poznașului Panurge. A treia carte, ocazionată de discuțiile timpului asupra iubirii, femeii și căsătoriei, înlocuiește aventurile printr-un abundent material de erudiție, adus în discuție de problema căsătoriei lui Panurge. Cartea a patra, oglindind interesul general pentru marile expediții maritime, ia ca pretext navigația flotei lui Pantagruel pentru a satiriza sub forma alegoriei persecuțiile religioase și abuzurile justiției. A cincea carte, apărută tîrziu după moartea lui Rabelais și compusă de un anonim pe baza materialului lăsat de marele scriitor, continuă și lărgește satira la adresa bisericii, justiției, scolasticii și chiar a curții regale, pe un ton de cel mai vehement pamflet.

Privită în ansamblu, opera lui Rabelais apare ca un amestec de caricaturală parodie a poemelor eroice și ca un realist roman satiric, în care predomină denunțarea cea mai aspră a lumii catolicismului, scolasti-

cismului și monarhismului ; totul însă numai de pe pozițiile de gîndire ale umanismului, niciodată din punctul de vedere al interesului sau discuției teologale.

În primele două cărți, Rabelais atacă foarte violent — servindu-se de puternica armă a caricaturii și a grotescului — scolastica, temelia ideologică a vechii lumi, care, considerînd filozofia ca o simplă „slujitoare a teologiei" și ca atare căutînd să dea o fundamentare „filozofică" dogmelor credinței și celor mai naive superstiții religioase, devenise o agresivă sinteză a obscurantismului, fanatismului și ignoranței.

Idealul pedagogiei umaniste își găsește de asemenea o strălucită formulare în capitolele de început ale acestor două cărți. La baza pedagogiei rabelaisiene stau trei principii : întîi — elevul va trebui să înmagazineze cunoștințe imense nu numai în domeniul limbilor vechi, ci în toate științele și disciplinele ; va trebui să cunoască tot, să fie un adevărat „abis de știință" ; apoi, omul trebuie să capete nu numai o educație intelectuală vastă, ci și o educație fizică foarte variată, ca mintea și corpul să se dezvolte simultan, paralel și armonios ; în fine, succesul educației este condiționat de alternarea studiului numeroaselor discipline cu momente de recreație. Ideile politice și le exprimă Rabelais în bună parte în legătură cu episodul războiului dus de tatăl lui Gargantua împotriva lui Picrochole, regele feudal tipic, care-și întemeiază autoritatea pe forța brutală, ducînd războaie de cotropire, neținînd cont de nici un principiu de drept. Este vorba în acest episod nu numai de război, ci și de figurile a doi regi — primul fiind imaginea monarhului drept, bun, pașnic, urmărind bunăstarea și liniștea țării sale, imaginea monarhului visat de popor, iar celălalt. Picrochole, vizînd figura, politica expansionistă, brutalitatea împăratului Carol Quintul, dușmanul cel mai redutabil al Franței.

De la idealurile politice Rabelais trece la idealurile sale sociale, zugrăvind viața din mănăstirea Thélème, mănăstire unde nu există biserică, unde nu există nici un statut, unde totul este repartizat conform necesităților și comodității, unde conviețuiesc tineri de ambele sexe într-o desăvîrșită moralitate, unde domnește libertatea — adică tot ce nu există la mănăstiri. Tot regulamentul acestei comunități este cuprins într-un singur articol: „Fă ce-ți place". Este aici o libertate deplină, singura care conduce la o viață morală, căci în concepția lui Rabelais omul este de la natură înclinat spre bine, numai constrîngerile și silnicia îl îndreaptă spre răutate și felurite vicii. Trebuie subliniat că idealul de libertate al lui Rabelais nu înseamnă de loc anarhism, ci traduce doar lupta împotriva acelui sistem de forțe disprețuind și siluind natura umană în care trăia societatea feudală. De asemenea trebuie subliniat că episodul mănăstirii Thélème nu este conceput de Rabelais în mod organic ca o „utopie" și este departe deci de consistența *Utopiei* concepută de Th. Morus ; în realitate, este aici o fantezie a unui umanist (care între timp a cunoscut viața fastuoasă a curților italiene), care visa o ideală îmbinare a unui frumos cadru de viață materială cu o frumusețe intelectuală și morală corespunzătoare.

A treia carte a operei lui Rabelais a apărut mult mai tîrziu, după unsprezece ani. Aceasta, din cauza schimbării politicii interne a Franței, politică ce are acum drept urmare persecuția protestanților și a umaniștilor

Scanned with OKEN Scanner

cu vederi libere, urmăriți și arși pe rugurile Inchiziției. Rabelais trebuia să fie mai precaut. El atenuează atacurile la adresa Sorbonei și, începînd cu cartea a treia, renunță complet la ironizarea bisericii, menținînd doar ironiile caustice la adresa călugărilor, fapt de altfel curent la acea epocă. În semn de dezavuare a politicii de acum a fostului „părinte al umaniștilor", Francisc I, personajul de prim plan nu mai este regele Pantagruel (acel gigant veșnic însetat, figură reluată de Rabelais din teatrul medieval), ci prietenul său Panurge, studentul medieval, bețiv, afemeiat, aventurier, leneș, mare farsor și foarte abil, dar de o abilitate lipsită de orice scrupule. Materia acestei cărți este centrată în jurul lui Panurge. Problema căsătoriei lui Panurge îi dă ocazie autorului să-și etaleze imensele sale cunoștințe din toate domeniile științei în legătură cu acest subiect. Sfaturile ce le primește Panurge în acest sens sînt atît de confuze, contradictorii și absurde, încît sfătuitorii se constituie într-un adevărat tablou viu al mentalității și culturii feudale.

Începînd cu această carte, elementele fantastice ale epopeii eroi-comice dispar, iar personajele capătă proporțiile oamenilor normali. De altfel, nici în primele două cărți fantasticul, neverosimilul și proporțiile gigantice ale eroilor nu l-au împiedicat nici un moment pe Rabelais să realizeze un astfel de material epic încît toți eroii săi să pară absolut vii, reali, mișcîndu-se într-un cadru asemănător vieții reale. În schimb, dimensiunile și apetiturile gigantice ale eroilor aveau tocmai rolul de a sublinia sensul material, valoarea acțiunii umane și bucuria plăcerilor pămîntești.

A patra carte a romanului *Gargantua și Pantagruel* apare într-un moment cînd relațiile regelui Franței cu papa se înrăutățesc pînă la punctul de a se declara schisma. De aceea, alegoriile satirice ale cărții lovesc acum tot mai puternic și tot mai consecvent biserica și pretențiile papalității la dominația politică universală. Și sînt egal atacați atît fanaticii papei, cît și ai lui Calvin — principalul atac împotriva papalității fiind dat în celebra descriere a insulei papimanilor.

Din cartea a cincea au fost redactate personal de Rabelais primele 14 capitole, apărute sub titlul de „Insula sunătoare" ; restul cărții, apărută la unsprezece ani după moartea scriitorului, a fost redactată pe baza manuscriselor scriitorului și conține cele mai violente atacuri împotriva bisericii, foarte adeseori în dauna comicului, căci ceea ce e urmărit aici e eficacitatea pamfletului. Epoca în care apare a cincea carte este epoca sîngeroasă a începutului așa-ziselor „războaie religioase", cînd ideile extrem de violent anticatolice ale lui Rabelais servesc minunat pe hughenoți în lupta lor.

4. Caracterul său burghez și popular

Opera lui Rabelais aduce tot torentul de pasiuni burgheze, dar în primul rînd valoarea romanului este dată prin faptul că autorul său simte foarte net și permanent legătura sa cu concepția și aspirațiile maselor largi ale poporului.

Înainte de toate, subiectul romanului este luat din literatura populară, avînd puternice rădăcini în folclor — cu toate că sînt vizibile și urmele lecturii povestitorilor italieni. Limba romanului, în proporție masivă, dominantă chiar, este limba poporului, pe care Rabelais ține s-o îmbogățească cu elemente noi, savante și literare. Modul de expunere, în special în primele două cărți, este de așa natură încît să fie în mare măsură și pe înțelesul poporului, deși se adresează și intelectualității. În fine, materialul folcloristic (proverbe, zicători, povești etc.) este împrăștiat de-a lungul întregului roman. Romanul se adresează și unui public cultivat, chiar erudit; cu toate acestea, tonul întregului roman este complet străin de pedanterie și cu atît mai mult de un estetism aristocratic. Dimpotrivă, găsim adesea o grosolănie intenționată, de un viu colorit realist, violentînd parcă ostentativ convenționalul „bun gust", așa precum o face și Boccaccio sau Shakespeare. În general, scenele romanului denotă o constantă afinitate electivă a autorului cu mediul popular. El zugrăvește cu predilecție straturile plebeiene, aici geniul său realist devenind deosebit de substanțial.

Senzația de viață pe care o dă romanul este inspirată de starea de spirit a maselor populare. Concepția scriitorului rămîne fundamental realistă, dar uneori viziunea sa ia forma exagerată a materialismului anarhic, fapt evident în special în pasajele despre Gaster (=stomacul; cartea a IV-a, cap. 57—62), personaj ce devine creatorul întregii civilizații. Remarcabil este capitolul 61, conținînd o analiză a nașterii culturii din cerințele economice primordiale (Gaster, pentru a feri grînele și pîinea de cataclismele naturale, de devastări și jaf, creează medicina, astronomia, matematica etc.). În acest tablou, interesant de remarcat este absența claselor sociale, toți oamenii fiind egali și egal dominați de necesitatea primordială, comună — Gaster (Jirmunski).

Pasionata aspirație spre acumularea unei culturi enciclopedice și încrederea nelimitată a scriitorului în forțele și bunătatea naturii sînt temeliile pe care este clădit idealul umanist al liberei dezvoltări, fizice și morale, a ființei omenești. Totuși, Rabelais îi depășește pe cei mai mulți umaniști prin faptul că el nu se prosternează naiv în fața culturii antice, pe care în schimb o preia și o valorifică în sensul realităților și necesităților concrete ale contemporaneității. De asemenea, Rabelais are vederi umaniste mai largi, întrucît el este nu numai un filolog, ci și un naturalist pasionat.

Umanismul lui Rabelais, privit prin ceea ce are mai specific, nu este abstract și livresc, ci concret, legat de timp și popor, exprimîndu-i în mod firesc optimismul, generozitatea, viziunea critică și concepția materialistă.

5. Realism și satiră

Arma lui Rabelais de demascare a viciilor sociale este satira, iar mijlocul cel mai eficace — umorul, rîsul. Dar rîsul rabelaisian este un rîs special, un rîs plin, zgomotos, cu o mare forță de contagiune, un rîs sănătos, tonic, optimist. Și aici trebuie să subliniem că realismul lui Rabelais este

Scanned with OKEN Scanner

diferit de acela al altor scriitori ai Renașterii, tocmai prin faptul că este atît de puternic colorat cu tonuri de satiră.

Realismul său este critic, însă critica sa nu este niciodată calmă și pasivă, ci combativă. Descrierile sînt pline de culoare, iar situațiile sînt dezvăluite în cele din urmă pînă în esența lor socială. În concepția lui Rabelais arta trebuie să redea viața și în acest sens nimic nu există în viață care să fie nedemn de-a intra în artă. Tot ce este viață trebuie să intre în artă, de unde uneori vulgaritatea, care este prezentă nu pentru că autorul s-ar complace vicios întrînsa, ci pentru că în asemenea cazuri vulgaritatea este un aspect plastic al vieții însăși, este un fragment viu al însăși realității. Rabelais este uneori indecent, dar niciodată imoral. Noțiunea de „decență a expresiei" de altfel nu era încă de loc obligatorie în literatura franceză a vremii. Ceea ce numim azi „vulgar" în scrisul lui Rabelais este în realitate expresia unei spontane izbucniri de entuziasm în fața spectacolului optimist al materialității vieții, o dezlănțuire a bucuriei de viață a omului Renașterii după îndelungata perioadă medievală de misticism, umilință, ascetism, disprețuire a omului și a valorilor vieții materiale.

Nenumărate sînt meritele lui Rabelais pentru evoluția literaturii franceze și a celei universale — începînd cu meritele de ordin lingvistic (el a creat și a încetățenit sute de termeni din toate domeniile, rămași definitiv în franceză) și pînă la meritul de a fi dat cel mai cuprinzător tablou al vieții materiale și spirituale al Franței Renașterii. Acest tablou însă este tratat critic, și printre cele mai de seamă merite ale lui Rabelais este și acela de a fi lovit (exprimînd sentimentele de revoltă ale poporului) și în diferitele categorii de magistrați venali aparținînd burgheziei ; cu alte cuvinte, meritul de a fi atacat „nu numai rămășițele medievale, ci și hienele lumii burgheze în formare" (Evnina).

De asemenea, nu pot fi îndeajuns subliniate aici calitățile artistice ale stilului său extrem de variat, de pitoresc, de plastic, de dinamic, cu inflexiuni calde cînd evocă lumea ținutului său natal sau cu accente de o asprime nebănuită cînd biciuiește egoismul, răutatea, nedreptatea, un stil uneori înalt, de erudit umanist, de cele mai multe ori însă păstrînd suculența graiului vorbit zilnic. Infinite sînt apoi resursele umorului său, începînd cu umorul — fie blajin, fie sarcastic (cu care creionează o situație sau caricaturizează un personaj) — al snoavelor și farselor populare și terminînd cu resursele calamburului sau ale cascadei de enumerații de un savuros efect comic.

Romanul lui Rabelais este monumentul literar al Renașterii franceze. *Gargantua și Pantagruel* poate fi considerat o adevărată epopee a poporului francez, nu numai pentru că însumează un imens tezaur de experiență, tradiții, concepții și limbă populară, ci și creat fiind într-un moment în care acest popor tocmai își terminase unificarea politică. Toate contradicțiile, toate deficiențele privind construcția capricioasă a romanului se explică chiar prin faptul că a fost scris într-o epocă de reconstrucție culturală, reflectînd astfel însești contradicțiile existente în viață și condiționate de lupta de clasă (Djivelegov).

6. Posteritatea operei. Alți prozatori

Rabelais n-a creat o școală, iar imitatori direcți a avut puțini. Dar influența lui a fost imensă. Molière și La Fontaine îi datorează cîteva motive, Lesage a fost influențat de el, ca și Voltaire (în *Candide*), Balzac (în *Istorii șugubețe*) sau Romain Rolland (în *Colas Breugnon*). Dintre marii scriitori străini mai mult sau mai puțin debitori scrisului lui Rabelais trebuie citat în primul rînd Shakespeare, în opera căruia s-au descifrat urme ale lecturii lui *Gargantua și Pantagruel*. Certă și vizibilă însă este influența asupra lui Swift. Cît despre Goethe, admirația sa a mers pînă la intenția de a da o imitație a unei cărți rabelaisiene.

Dintre ceilalți prozatori francezi ai veacului merită a fi menționată doar Margareta de Navarra, autoarea *Heptameronului,* culegere de 72 de povestiri, scrisă sub influența *Decameronului* și povestind întîmplări de obicei din viața aristocratică sau de la curte. Opera se caracterizează printr-o vervă mai temperată, o observație realistă mai palidă și o permanentă tendință moralizatoare — prin ceea ce, totuși, cartea nu este mai puțin un interesant document de epocă.

De asemenea, scene de viață burgheză și țărănească trasează culegerile de povestiri ale lui Noël du Fail și Bonaventure des Périers ; lumea aristocrației și a curții prinde viață în memoriile lui Brantôme, în timp ce în ultimii ani ai secolului *„Satira Menipee“,* pamflet politic scris de autori hughenoți în stil de farsă burlescă, s-a bucurat de un succes imens.

7. Poezia : Cercul „Pleiadei“

Cînd, după 1520 (anul declarării formale a reformei de către Luther) începe în întreaga Europă reacțiunea „Contrareformei“, forțele feudale speriate fiind de frămîntările revoluționare ale poporului, nobilimea Franței va putea mai ușor monopoliza aproape întreaga activitate culturală.

Primul (în ordine cronologică) poet remarcabil al Renașterii franceze este Clément Marot (1495—1544), scriitor cu o modestă cultură umanistă, dar cu îndrăznețe atitudini anticatolice, fapt pentru care a avut mult de suferit. Traducător din poezia anticilor, Marot introduce în Franța forma sonetului perfecționată în Italia, dar ca poet el rămîne în primul rînd prin poemele sale, scurte ca dimensiune (rondeluri, epigrame, balade), caracterizate prin sinceritate, grație și simplitate.

Ca mișcare ce păstrează un anumit caracter aristocratic se afirmă și cercul celor șapte scriitori ai „Pleiadei“ (dintre care mai importanți sînt Ronsard, Du Bellay și dramaturgul Jodelle). Pe la mijlocul veacului (1549), cercul publică sub semnătura lui Du Bellay manifestul intitulat *Apărarea și ilustrarea limbii franceze.* Scriitorii *Pleiadei* îndeamnă la întrebuințarea limbii franceze, iar nu a celei latine, pentru redactarea operelor importante:

Scanned with OKEN Scanner

ideea aceasta este vizibil legată de momentul istoric al formării națiunilor burgheze. Limba franceză are posibilități de expresie egale limbilor latină și elină, cu condiția să fie îmbogățită (prin imitarea lexicului și a stilului anticilor, prin întrebuințarea vechilor cuvinte franceze uitate, a termenilor diferitelor meșteșuguri și profesiuni, perifraze etc.).

Partea a doua a manifestului cuprinde o teorie asupra poeziei. Astfel, se arată că poetul nu trebuie să vizeze doar ingeniozitatea spiritului sau virtuozitatea tehnică. Inspirația poetului nu trebuie să se limiteze la anumite teme, dar i se recomandă atenție la contemporaneitate, o sinceritate desăvîrșită, o emoție intensă și o elaborare cît mai îngrijită. Poetul este „acela care mă face să mă indignez, să mă bucur, să mă liniștesc, să mă supăr, să iubesc, să urăsc... să-mi struneaască impresiile după bunul său plac", deși nu oricărui om îi este accesibilă poezia. Poeții vechi francezi și speciile literare cultivate de ei pot fi neglijate (cu excepția lui Villon), în schimb să fie cultivate cele ilustrate de antici (epigrama, epistola, sonetul, egloga, elegia, oda, epopeea, tragedia, comedia).

Pleiada a făcut greșeala de a considera poezia ca o artă destinată doar unei elite, de a rupe (exceptînd pe Jean de Meung și Villon) cu tradițiile literare naționale și de a crede că o școală sau un poet pot singuri reface o limbă. Dar și meritele ei sînt incontestabile, pentru că cere întrebuințarea cu cea mai mare încredere a limbii franceze, subliniază necesitatea inspirației, necesitatea cultivării și dezvoltării acestei vocații, consideră poezia ca ceva aproape sacru, restituindu-i toată demnitatea și gravitatea, promovează umanismul, pregătind astfel formarea idealului clasic, dezvoltat în secolul al XVII-lea, și determină înflorirea unei poezii de o bogăție unică de-a lungul întregii istorii a literaturii franceze.

Dintre poeții *Pleiadei,* remarcabil este Joachim du Bellay (1525—1560), care în culegerea sa de sonete *(Antichitățile Romei)* opune — uneori cu multă finețe, alteori cu multă vigoare în expresie — gloria Romei de altădată decadenței Romei papale contemporane, ca în sonetul 80:

„Pe la Palat întîmpini trufii prostești și sterpe,
Metehne tăinuite, țeremonie, zarvă,
Huruituri de tobe cu zgomote de harfă,
Belșug de straie scumpe și stacojii, superbe.
. . . . . .
Cînd hoinărești oriunde, către lăsatul serii,
Vezi cete desfrînate de-nchinători Venerii..."

Cel mai mare poet al Franței Renașterii însă este RONSARD (1524—1585).

Fiul unui nobil de la curte, Pierre de Ronsard se bucură de o aleasă educație aristocratică, este luat ca paj, călătorește prin multe țări, se pregătește pentru cariera diplomatică, pentru ca la 17 ani, lovit de o semisurditate, să înceapă o viață de intens studiu al operelor anticilor. Scrie solemne ode eroice și patriotice (gen artificios însă), apoi ode horațiene,

în care cîntă în special plăcerile vieții rustice și în general reia toate temele poetice ale lui Horațiu. Sub influența lui Petrarca scrie sonete dedicate tinerei nobile Casandra, în care nu cîntă o iubire sinceră, ci una galantă, convențională, plină de elemente de finețe și de erudiție:

„Cine-ar voi să vadă cum un zeu
M-atacă tot mereu și mă învinge,
Cum inima mi-o-ngheață și mi-o-ncinge,
Cum se hrănește din suspinul meu
. . . . . .
El va afla că sînt prea fericit
Să mor ca lebăda, îndrăgostit,
Cîntîndu-mi propria înmormîntare".

Mai tîrziu, îndrăgostindu-se de o persoană de condiție mai modestă, scrie *Sonete către Maria,* de astă dată debarasîndu-se de influența petrarchistă, eliminînd aluziile mitologice și subtilitățile de gîndire sau de expresie, scriind o poezie mai realistă, senzuală, potrivită naturii sale (ca în sonetul *Mi-e de Maria drag și tot nu mi-e destul*).

Cînd împlinește 36 de ani, Carol al IX-lea îl numește poet de curte. Da fapt, în literatura franceză a secolului nu apăruse încă o operă poetică de dimensiunea și importanța celei a lui Ronsard (o producție poetică cuprinsă în mai multe culegeri), o poezie cu bogăția de expresie, varietatea de ton și un asemenea caracter exclusiv „păgîn", în care se oglindea această societate aristocratică a Renașterii, cu toate variatele ei idei, gusturi și plăceri.

Situația de poet oficial îl obligă să scrie nu numai multă poezie galantă și convențională (madrigale, epigrame, egloge), ci și epopeea *Franciada,* abandonată după ce scrisese abia a șasea parte, operă ratată, lipsită fiind de inspirația eroico-populară. Discursurile versificate pe teme politice, poeme lungi ocazionate de drama războaielor interne zise „religioase", reprezintă opera sa cea mai importantă din această perioadă. Ceea ce dă valoare acestor poeme este independența sa de gîndire, neaderarea lui la nici unul din fanaticele partide în luptă, patriotismul său înflăcărat, denunțarea plină de patos a orgoliului, a trădării de patrie, a ascetismului protestanților sau a regimului inchizitorial instaurat de Calvin la Geneva:

„O, cronicar ce scrii muind în călimară
de adevăruri pana, scrie ca ocara
acestor vremi s-o afle fiii toți, s-o știe,
păcatul părintesc o pildă să le fie
și cronica citind amarul să ni-l plîngă,
a noastră pildă răul vremii lor să-l frîngă".

A treia perioadă a creației lui Ronsard este reprezentată prin cele mai frumoase sonete ale sale, adresate Elenei. Pline de finețe și discreție,

de puritate și melancolie, sonetele acestea exprimă tristețea unei iubiri duioase venite prea tîrziu. Celebru este sonetul care începe:

„Cînd vei fi mult bătrînă, la vatră stînd retrasă,
Cu candela aprinsă, torcînd și depănînd,
Vei spune-a mele stihuri, mirîndu-te, cîntînd:
— Ronsard mă preamărise pe cînd eram frumoasă!“

De-a lungul acestei opere poetice, atît de bogată și de diversă, ceea ce rămîne permanent și caracteristic este o concepție luminoasă despre viață, o încîntare senzuală în fața impresiilor primite din lumea exterioară. Pentru Ronsard, natura este un izvor de viață și bucurie. Motivul horațian „carpe diem“ se grefează firesc și spontan pe fondul sufletesc al acestui poet animat de sentimentul păgîn, antic, al vieții. Reprezentant al Renașterii, Ronsard nu este însă un egoist îngust, ci el exprimă cu pasiune idealul personalității omenești libere, dezvoltîndu-se pe toate planurile, multilateral, elogiindu-i dezvoltarea armonioasă și realizată potrivit înclinațiilor sale firești. Acest ideal umanist este exprimat de poet în opoziție cu mediul viciat al curții, mediu pe care, în ciuda poziției sale oficiale, îl disprețuia și îl detesta. Cîntăreț al iubirii, întrebuințînd pentru aceasta imaginile mitologiei păgîne, precum și în general mijloace de expresie mai bogate și mai variate decît Petrarca, iubirea lui are de obicei un caracter concret, material, senzual, dar o senzualitate temperată de tonul unei depline eleganțe și spirit.

Totuși, poetul n-a rămas indiferent — precum am subliniat mai sus — nici la problemele politice ale vremii sale. În fața luptelor „religioase“, Ronsard militează împotriva intoleranței, a tiraniei regale, chemînd la împăcare partidele în luptă și criticînd abuzurile sau viciile bisericii catolice. De asemenea, el denunță egoismul, bogăția, puterea banului ce denaturează raporturile între oameni — în amplul poem *Imnul aurului*, în care întîlnim astfel de versuri:

„Averea pîn-aici a fost la mare preț,
Iar Sărăcii-n schimb i-am arătat dispreț.
E timpul să-nfierez pe-acei ce huzuresc
Și bunul lor vînzînd mereu se ghiftuiesc“.

Ronsard — cum afirmă istoricul literar sovietic Jirmunski — n-a creat o poezie cu importantă tematică națională și cu mare rezonanță socială. Pentru aceasta lipseau premisele necesare: înflorirea vieții politice a țării și elanul forțelor sale naționale. Dar el a reformat poezia franceză, dîndu-i un bogat, prețios și variat conținut de idei.

În acest timp, la Lyon înflorește o importantă școală poetică, de un profil deosebit.

În acest oraș din sudul Franței, cu o intensă activitate comercială și primind multe influențe din apropiata lume a Italiei, se dezvoltă în mijlocul societății de burghezi bogați și rafinați o poezie mai simplă în expresia ei, mai lipsită de erudite elemente clasicizante, o poezie mai directă și mai voluptuoasă. Poeții de aici cultivă de preferință sonetul și stau

sub influența petrarchismului. Dar, oameni ai Renașterii și animați de concepții hedoniste, ei nu cîntă o iubire ideală, spiritualizată.

Cel mai talentat dintre ei este Maurice Scève, autorul poemului erotic *Delia*; dar mai cunoscută și mai reprezentativă este poeta Louise Labé (la Lyon poezia este acum mult cultivată de femei de talent și mai ales de cultură remarcabilă). Întreaga operă a Louisei Labé (1526—1566) se reduce la trei elegii și 24 de sonete, caracterizate în primul rînd prin sinceritatea foarte directă a sentimentului. Dragostea cîntată de Louise Labé nu este o dragoste spiritualizată, ci o pasiune totală, o mistuitoare obsesie, în același timp sentimentală și fizică, un senzualism tipic renascentist, adeseori realizat în forma poetică a antitezelor petrarchiste:

„Din ziua-n care pieptul meu lovit
de zei primi otrava arzătoare,
mînia ei adînc pustiitoare
în fiecare zi m-a mistuit".

8. Sensurile Reformei

Mișcarea Reformei n-a fost în mod fundamental și exclusiv o mișcare religioasă. Ea este în primul rînd un fenomen social. Ea n-a fost determinată, ci doar ocazionată de rațiuni ecleziastice, care însă ascundeau conflicte economice adînci. Reforma nu este nici un simplu rezultat al exercițiului de liberă cercetare, propriu Renașterii. Avînd rădăcini adînci în realitatea istorică a epocii, ea este doar forma religioasă pe care o îmbracă (fapt vizibil încă în numeroasele mișcări medievale ale „sectelor" și „ereziilor") nemulțumirile maselor exploatate. În evul mediu, „orice mișcare socială și politică era silită să ia o formă teologică. Masele fuseseră hrănite exclusiv cu idei religioase; de aceea, pentru a dezlănțui o furtună a maselor, era necesar să li se prezinte propriile lor interese materiale sub un veșmînt religios".[1] Aceasta însă nu înseamnă că Reforma ar fi continuat să apere interesele maselor populare care o susținuseră: Luther, de pildă, a terminat prin a trăda cauza războiului țărănesc german.

Rădăcinile Reformei deci sînt nu atît de ordin religios, cît economic. În adevăr, — în timp ce în epoca avîntului burgheziei și începuturilor capitalismului economia devine industrială și capitalistă, biserica catolică continuă să rezide pe vechile ei baze agrare și feudale. Dar forțele noi burgheze militează împotriva regimului feudal retrograd al bisericii. Biserica găsește mijloacele cele mai diferite și mai ingenioase de a stoarce bani sub cele mai variate forme — mai ales din Germania și Anglia, țări în care mișcarea Reformei va fi mai puternică. Deci, o nemulțumire generală — atît din partea nobililor, cît și din partea burgheziei și a țărănimii, — încît forțele rezultînd din dezvoltarea comerțului și industriei nu fac decît să fortifice curentul anticlerical.

[1] F. Engels, *L. Feuerbach și sfîrșitul filozofiei clasice germane*, în K. Marx—F. Engels, *Opere alese*, vol. II, București, E.S.P.L.P., 1955, p. 432—433.

Dezechilibrul social (nobilii care nu s-au adaptat noilor condiții de viață, violentele represiuni împotriva mișcărilor lucrătorilor din manufacturi, suprimarea dreptului de coaliție a muncitorilor etc.) era mediul cel mai favorabil pentru o revoltă împotriva oricărei atotputernicii economice-sociale a bisericii

În special burghezia este pornită împotriva clerului și a bisericii. Doctrina catolică împotriva împrumutului cu dobîndă împiedică tranzacțiile comerciale; sistemul de imunități și de privilegii de care se bucura biserica constituia o concurență foarte serioasă; sărbătorile religioase prea frecvente — binevenite în evul mediu, cînd relațiile de producție feudale cereau evitarea abundenței de produse — lezau acum interesele burgheziei, prin continua întrerupere a muncii; în fine, intelectualii burghezi aspirau la funcții ce erau rezervate clerului.

La aceste cauze economice și sociale se adaugă și cauze politice. Existența statului laic, constituit spre sfîrșitul evului mediu, era incompatibilă cu ambițiile, autoritarismul și privilegiile bisericii catolice. Acum statul reușește chiar să transforme religia într-un instrument de guvernare. Biserica devine o instituție de stat, proprietatea bisericii — o proprietate de stat, iar funcțiile ecleziastice — funcții de stat.

În fine, și condițiile intelectuale au acționat, la rîndul lor, prin spiritul de cercetare al studiului direct, prin metoda inductivă de cercetare, prin invenția tipografiei și propagarea ideilor cu ajutorul cărții. Trebuie subliniat însă că Reforma, după ce s-a ridicat contra dogmatismului și intoleranței catolicismului, a terminat prin a se constitui într-o autoritate tot atît de dogmatică și intolerantă.

Reforma a fost puternică în special în Anglia și Germania, dar mai puțin în Franța. Aceasta, pentru că sistemul financiar al taxelor și impozitelor percepute de biserică nu erau atît de puternice în Franța. Apoi, în aceste țări și dezechilibrul social era mai accentuat decît în Franța, unde nobilimea își salvase întrucîtva situația, adaptîndu-se noilor condiții de viață și rezervîndu-și principalele demnități și slujbe civile, administrative, ecleziastice și militare. În fine, situația materială a țăranului francez era mai bună decît a celui german, — primul avînd din ce în ce mai multe posibilități de a-și valorifica produsele sale.

9. Poezia hughenoților: Agrippa d'Aubigné

Urmările Reformei au fost dezastruoase pentru viața internă a statelor, în sensul că patimile religioase au alimentat ororile sîngeroaselor lupte interne.

Dar războaiele zise „religioase", în care timp de treizeci de ani (începînd din 1562) hughenoții și papiștașii vor sfîșia Franța, au fost în fond determinate de alte cauze decît de niște simple conflicte religioase. Se ajunsese acum la un punct cînd nu numai țăranii, micii meșteșugari, lucrătorii și alte pături oprimate erau revoltați împotriva regimului, ci și

nobilii risipitori și parazitari, pe care vistieria secată a statului nu-i mai putea întreține. Nobilimea provincială visa restaurarea vechii independențe feudale, în timp ce aristocrația de la curte (lipsită și de posibilitățile jafului în Italia, unde expedițiile militare se încheiaseră) se vedea tot mai puțin influentă din cauza burgheziei birocratice. Unele din marile familii aristocratice, grupate în partidul ultracatolicilor, acaparaseră favorurile regimului, dorind să-și sporească continuu beneficiile; altele, înlăturate de la aceste beneficii și deci avînd atîtea motive de nemulțumire, îmbrățișaseră religia protestantă. Astfel, masacrul reformaților din 1562 dădu semnalul de începere a cumplitelor războaie civile.

Literatura franceză a secolului al XVI-lea, în a doua jumătate, este dominată de aceste lupte, al căror cel mai patetic ecou este poetul d'Aubigné. În general, în literatură, în locul omului de litere curtean, de tipul lui Ronsard, apare acum șeful de partizani, sectarul vehement, luptătorul: în proză Calvin, în poezie d'AUBIGNÉ (1550—1630).

Capodopera lui Agrippa d'Aubigné este poemul *Tragicele,* operă de luptă și de glorificare a protestantismului, operă de invectivă împotriva catolicismului. În cele șapte părți în care este divizată opera, poetul dă un tablou al nenorocirilor Franței (I), face o satiră la adresa curții și a justiției (II, III), povestește supliciile protestanților și grozăviilor războaielor civile (IV, V), profetizează și încheie printr-o viziune a pedepsei supreme (VI, VII).

Opera este plină de ororile tablourilor realist zugrăvite, cuprinzînd pasaje admirabile de forță, de imaginație și de pasiune. Astfel, poetul se adresează revoltat Franței, această mamă denaturată care-și ține la sîn pe cei doi copii (cele două partide religioase), pe care nu mai poate să-i alăpteze decît cu sînge:

„Femeia-ndurerată de groaznica ei soartă,
Pe jumătate vie, pe jumătate moartă,
Își vede pruncii gemeni însîngerați, căutînd
Nu ura-n piept, ci pieptul să-și sfîșie, pe rînd...
...Luptîndu-se, le spune: «Voi, lași, ați sînge·at
Un sîn ce vă hrănește și care v-a purtat:
Acum sorbiți otravă, sămînță-a mea dușmană!
Eu pentru voi doar sînge mai am, să vă dau hrană!»"

Poetul descrie îndelung masacrul din timpul nopții sf. Bartolomeu, cînd nenorociții protestanți sînt aruncați de pe podul Senei, în a cărei albie nu mai curge apă, ci sînge, deasupra cărora plutesc cadavrele nevinovatelor victime. În aceste zile, soțiile nu mai găsesc în paturile lor decît leșurile soților măcelăriți. Și pe deasupra acestor îngrozitoare ferocități, regele, care dintr-o fereastră a palatului trage rînjind cinic în fugarii înnebuniți de groază.

Nici un alt poet al Franței nu are această teribilă ținută și voce de gigant ca autorul *Tragicelor,* puternică operă de viziune, de pasiune și de realism.

Scanned with OKEN Scanner

10. Criza umanismului : Montaigne

Dezvoltarea relațiilor sociale burgheze a împins toată mișcarea umanistă înspre criză. Această criză a umanismului nu este decît conștiința faptului că noua lume, burgheză, ce vine să înlocuiască vechea lume feudală poartă în sine forme și mai rele de înrobire a omului : desfrîul, oprimarea și adularea aurului, adică tocmai ceea ce constituie rădăcinile capitalismului.

Această criză a umanismului se exprimă printr-o notă de dezamăgire, dezechilibru moral, scepticism, notă ce se va reflecta întrucîtva și în cele aproape două mii de pagini ale *Eseurilor* lui MICHEL DE MONTAIGNE (1533—1592).

Montaigne, remarcabil scriitor și cel mai de seamă filozof al secolului, este ultimul mare umanist francez. Gîndirea lui, pe care tragica epocă a războaielor contra hughenoților a dirijat-o spre considerarea concretă a vieții contemporane, nu se întemeiază pe o doctrină abstractă, dar în forma de redactare a *Eseurilor* această gîndire nu apare organizată într-un sistem atent articulat (pe lîngă faptul că sînt abundente aspectele contradictorii).

Alimentată de studiul îndelungat al autorilor antici, gîndirea lui Montaigne nu este însă aservită „autorității" acestora, ci pornește de la fapte observate și de la realități trăite personal. „Mă studiez și mă descriu pe mine însumi" — afirmă el, convins de valabilitatea generală a acestui exercițiu, căci „fiecare poartă în el întreaga formă a condiției umane". Deci în centrul *Eseurilor* (fragmente de lungimi diferite, succedîndu-se fără o ordine anumită și constînd din cugetări, observații asupra vieții, comentarii asupra autorilor antici și moderni, anecdote, citate etc.) — publicate parțial în 1580 și integral în 1595 — stă personalitatea autorului, gîndind independent de „autoritatea" altor scriitori, dogme, prejudecăți sau superstiții.

În filozofia lui Montaigne, individualitatea umană nu mai apare atît de statornică, de autonomă, de puternică, de capabilă să asigure, sieși și societății, fericirea. O asemenea concepție mîndră și încrezătoare despre om fusese proprie primei perioade a gîndirii umaniste; acum însă, cînd relațiile social-politice ale vieții capitaliste s-au înăsprit, ele au provocat o îndoială asupra temeiniciei acestei concepții și o examinare critică a însăși noțiunii de „om" (A. A. Smirnov).

Această examinare critică o întreprinde și Montaigne.

După Montaigne, omul se schimbă mereu, în raport cu împrejurările, morale sau materiale. Sub influența acestora se schimbă ideile și sentimentele ; simțurile omului apoi sînt nesigure și induc ușor în eroare, iar rațiunea sa este slabă și incapabilă de a vedea întotdeauna limpede. Concluzia acestei „jalnice stări a omului" (după expresia sa) este că nu trebuie să avem o încredere definitivă, absolută, arogantă, în faptele și ideile noastre, căci aceasta ne duce la un dogmatism orb și tiranic. „Ce știu eu ?" — se întreabă filozoful, repetînd dictonul antic : „A filozofa înseamnă a te îndoi".

Scepticismul lui Montaigne însă nu înseamnă negarea posibilității cunoașterii, posibilității supunerii naturii și transformării ei de către om. Nu înseamnă nici pesimism, căci filozoful iubește viața și oamenii, de asemenea crede în experiența și în bunul simț natural al omului. Scepticismul său este doar o atitudine critică și prudentă, o metodă de gîndire („îndoiala" ca metodă vom reîntîlni-o și la Descartes: „Mă îndoiesc — deci cuget") prin care se pot preîntîmpina absurdităţile funeste ale dogmatismului, intoleranței, misticismului, adică ale întregului arsenal manevrat de scolasticism și de biserica catolică.

Pe terenul astfel pregătit, Montaigne continuă prin a enunța alte idei, sociale, politice, morale etc.

Legile, de pildă, nu sînt întemeiate cu adevărat pe dreptate: totuși, trebuie să te supui legilor țării. Ideea nemuririi sufletului este absurdă, multe din credințele religioase sînt simple superstiții, intoleranța și fanatismul sînt atitudini profund antiumane, totuși, e bine să te supui religiei oficiale (III, 9). Instrumentele servituții omenești sînt pasiunile; de aceea trebuie să fim în stare să renunțăm oricînd la ele, conclude filozoful, a cărui admirație se-ndreaptă spre stoicismul anticilor (I, 20; II, 3 etc.).

În privința educației, în locul idealului pedagogic rabelaisian, urmărind acumularea de cunoștințe enciclopedice și care poate duce la aroganță și pedantism gol, Montaigne preferă „mai degrabă un cap bine organizat decît un cap prea plin" (I, 26). Căci, sub raport intelectual, nimic nu e mai periculos ca aroganța semidoctului: „Oamenii simpli sînt oameni cinstiți; filozofii, firi profunde și înzestrate cu cunoștințe multe și folositoare, sînt de asemenea oameni cinstiți. Dar cei ce se află la mijloc, cei ce disprețuiesc ignoranța, fără să fi atins însă înțelepciunea, aceștia sînt ridicoli, proști și primejdioși". Vederile democratice ale lui Montaigne, simpatia lui pentru oamenii simpli, săraci, muncitori, cinstiți apar foarte frecvent. „Un rege se deosebește de un țăran doar prin îmbrăcăminte", observă el. Înfierînd cruzimea și jaful cuceritorilor colonizatori ai Lumii Noi, filozoful elogiază cu entuziasm virtuțile morale ale băștinașilor (III, 6). Idealul filozofului e acela al unei vieți liniștite, moderate, retrase, dusă în cultul forțelor naturii și dedicată plăcerilor spiritului (III, 13).

Am enunțat principalele idei ale lui Montaigne, încercînd să le descifrăm critic sensul, pentru că unele din aceste idei au influențat (cum remarcă Herzen) pe Voltaire și enciclopediști, iar altele — cele care „poartă pecetea tristeții și a unor îndoieli, exprimînd criza umanismului" (Smirnov) — au avut o influență și asupra creației shakespeariene de după 1601, influență vizibilă în *Cum vă place*, *Hamlet*, *Furtuna* etc.

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA RENAŞTERII ÎN SPANIA

1. *Particularităţile istoriei şi umanismului spaniol.* 2. *Genul idilic şi cavaleresc.* 3. *Poezia lirică şi poemul epic.* 4. *Luiz de Camoës.* 5. *Romanul picaresc.* 6. *Nuvelele lui Cervantes.* 7. *Cervantes, omul.* 8. *Ideile sale literare.* 9. *Don Quijote — sensul eroului şi umanismul autorului.* 10. *Sancho Panza şi resursele umorului.* 11. *Fresca critică a Spaniei timpului.* 12. *Literatura Renaşterii franceze şi spaniole în Romînia.*

1. Particularităţile istoriei şi umanismului spaniol

Particularităţile culturii şi în special ale literaturii spaniole din perioada Renaşterii sînt determinate de înseşi particularităţile dezvoltării istorice a Spaniei, care lasă puternice amprente într-o serie de caractere culturale, cu totul originale.

Din cauza dezvoltării slabe a burgheziei, absolutismul regal spaniol n-a dus la unificarea naţională decît încet şi tîrziu. Neavînd absolutismul spaniol o bază socială amplă — lumea burgheză — ca în alte ţări, el are nevoie de puterea armatei şi de autoritatea bisericii, fapt care contribuie să prelungească supravieţuirea forţelor feudale, căci în domeniul vieţii militare vor fi promovate elemente ale aristocraţiei, iar în domeniul politic biserica va ajuta mai departe regalitatea, asigurîndu-şi astfel în continuare preponderenţa în stat.

In noile condiţii, mai ales nobilimea este cea care profită de bogăţiile aduse din colonii. Dar nobilimea, care risipeşte aceste bogăţii prin viaţa pe care o duce şi importînd articole de lux din alte ţări, este indiferentă la dezvoltarea capitalistă a ţării; ca urmare, burghezia nu se consolidează ca clasă pe baza consolidării economiei capitaliste. Evreii, care aveau un rol important în comerţul bancar, sînt expulzaţi la sfîrşitul secolului al XV-lea. Agricultura e ruinată atît prin nesfîrşitele războaie, cît şi prin alungarea maurilor. Ţăranii ajung din ce în ce mai pauperizaţi, căci micii proprietari nu pot rezista concurenţei marilor latifundiari privilegiaţi.

Regalitatea este demagogic popularizată, în ipostaza (în care apare, de pildă, la Lope de Vega) de apărătoare a ţărănimii faţă de

abuzurile marilor proprietari de tip feudal, iar rolul imens pe care-l joacă în Spania catolicismul contribuie la menținerea unei stări generale de misticism.

În aceste condiții, umanismul în Spania nu va fi susținut, firește, nici de regalitate sau de aristocrație, — vechile forțe ale unei lumi vechi, pe care noul curent o nega, — dar în același timp el rămîne fără sprijin și din partea burgheziei, nedezvoltate și lipsite de privilegii. Mișcarea umanistă este înăbușită aici și de puternica reacțiune catolică a Contrareformei, care aprinde din nou rugurile Inchiziției.

Deși nu sub forma unui curent larg și constituit, umanismul apare totuși la scriitori ca Cervantes, în teatrul lui Lope de Vega — mai ales în comediile sale — sau la autorii de romane și povestiri picarești. Dar din cauza împrejurărilor schițate mai sus, acest umanism capătă în Spania un caracter special.

Este un umanism nu savant și teoretizat — decît rareori — în speculații filozofice sistematizate, ci un umanism popular (asemănător oarecum celui al lui Rabelais) și impulsiv, dar prin aceasta nu mai puțin profund și cu implicații revoluționare.

Este un umanism ale cărui idei sînt cultivate aproape exclusiv în compoziții literare, unde nu caută însă cultul formei și estetismul inspirat de modelele antice, cît nota de bărbăție, de demnitate, de cumpătare, de sobrietate. Or, umanismul spaniol le-a găsit aceste note în aceleași tradiții, în aceleași particularități istorice ale trecutului spaniol din care s-a inspirat — și, în condiții noi, continua încă în parte să se inspire și literatura spaniolă a Renașterii.

Toate considerentele de mai sus fac ca în trăsăturile umanismului spaniol să regăsim înseși trăsăturile literaturii epocii respective.

Literatura Renașterii spaniole cultivă temele relațiilor dintre monarhia absolută și aristocrația feudală, dintre nobilimea mijlocie sau cea scăpătată (cavalerii și hidalgii) și categoria „granzilor", dintre țărănimea (asuprită, dar mîndră și hotărîtă să-și apere pozițiile cîștigate) și feudali. Nu vor scăpa atenției (lui Cervantes, de pildă) nici tarele regimului absolutist, începînd cu cele ale politicii de cuceriri și terminînd cu cele ale administrației sale. Nici urmările dezastruoase în viața materială, nici repercusiunile deformante (pe plan moral) ale relațiilor capitaliste nu vor scăpa prozatorilor satirici picarești. Iar dacă în această sferă literară vom întîlni tematica religioasă mai amplu tratată ca în orice țară vest-europeană a Renașterii (în dramaturgia lui Lope de Vega și mai ales a lui Calderon), faptul se explică prin poziția deosebit de importantă, din punct de vedere social și ideologic, a bisericii catolice. Important de observat însă, în acest punct, este caracterul adesea pur exterior al elementului religios, în realitate ascunzînd nu numai atitudini materialiste și senzualiste față de viață, ci uneori chiar tendințe anticlericale, — dacă nu de-a dreptul antireligioase.

Ca formă, literatura Renașterii spaniole va utiliza narațiunea de un dinamism viu (fără a urmări cu răbdare gradarea sentimentelor și pasiunilor), fantezia bogată, o aplicație spre hiperbolizarea personajelor

și gesturilor, o preferință pentru momentele de avînt impetuos sau de neașteptate prăbușiri și un ton pasional — care uneori împinge viziunea realistă spre aspecte triviale, satira spre caricatură și umorul spre grotesc.

2. Genul idilic și cavaleresc

În epoca Renașterii, genul pastoral-idilic este reactualizat în cadrul unei societăți care trăiește într-o viață de lux, opulență și rafinament, asemenea societății din epoca alexandrină sau din epoca de înflorire a Imperiului Roman.

În epoca Renașterii, viața agitată de complicate relații economice, de lupte sociale și politice, dă lumii aristocratice gustul liniștirii idilice. Complexitatea vieții mondene, agravată uneori și de conștiința surdă a unei vieți de incorectitudine și de brutalitate promovată de noile relații capitaliste, mînă această pătură spre idealul unei vieți de simplitate. Imaginea nebuloasă a unei vieți transcendente, propagată intens de evul mediu, este acum părăsită, pentru a se adopta în schimb imaginea unei însorite lumi terestre, materiale.

Această societate trăind în completă inactivitate nu este însă lipsită de cultură, iar genul idilic îi mai oferă și satisfacția intelectuală a utilizării unui material luat din mitologie. În general, literatura idilică se manifestă acum în concordanță cu aspirațiile umaniste, ca o reacțiune cu caracter păgîn în contra apăsătorului ascetism creștin medieval. Genul idilic este prima formă în care se manifestă idealul literar al aristocrației și marii burghezii și care înflorește o dată cu dezvoltarea marii burghezii.

Începînd de la sfîrșitul secolului al XV-lea și prelungindu-se pînă în secolul al XVII-lea, literatura idilică este foarte la modă. Este atît de puternică influența genului pastoral, încît în afară de scriitorii care au început a-l ilustra și propaga, chiar și cei mai mari scriitori au fost uneori contaminați. În Italia — Sannazzaro (*Arcadia*), Guarini (*Pastor Fido*), Tasso (*Aminta*); în Franța — Honoré d'Urfé (*Astrée*); în Spania — Montemayor (*Diana*), Lope de Vega (*Arcadia*) sau Cervantes (*Galatea*); în Anglia —Sidney (*Arcadia*), Spenser (*Calendarul păstorului*), Shakespeare (*Poveste de iarnă, Cum vă place* etc.) sau chiar mai tîrziu Milton (*Arcades*).

Genul pastoral îmbracă o haină de idealitate, sub care însă se descifrează un limpede sens social. Peste tot în această literatură se regăsește următoarea idee, de implicită și subconștientă recunoaștere a stării de lucruri născute în cadrul noilor relații sociale burgheze: lumea merge din ce în ce mai înspre rău; ea a devenit pradă forței brutale; nu mai există loialitate, onoare sau respectul credinței jurate; peste tot crima triumfă, cel slab e călcat în picioare, iar nevinovăția este oprimată. Și atunci concluzia, exprimată într-unul din aceste romane:

> *„O muza mea, să fugim spre singurătăți, să zburăm în sînul de delicii al Arcadiei, pentru a găsi acolo epoca de aur".*

Cealaltă direcție antirealistă este reprezentată de romanul cavaleresc, idealizînd viața războinică, temă medievală (prelungindu-se și în Renaștere), care va fi înlocuită apoi prin falsa idealizare a vieții rustice în cadrul genului idilic.

În ambele direcții, tema constantă este iubirea; dar în timp ce în romanul cavaleresc eroul trebuie să facă isprăvi eroice prin forță și abilitate fizică, trecînd prin grele primejdii pentru a-și atinge scopul, în romanele pastorale principalele arme ale eroului sînt discursurile frumoase ce țin a fi și convingătoare. În genul cavaleresc deci interesează acțiunea, în timp ce în cel pastoral interesează discursurile personajelor. Dar, comun ambelor genuri este antirealismul. Neverosimilității faptelor din romanul cavaleresc îi corespunde în romanul pastoral neverosimilitatea caracterelor și situațiilor.

Nu poate fi negat faptul că genul pastoral reprezintă un oarecare progres față de cel cavaleresc, întrucît sînt apreciate aici sentimentul în forma sa naturală, pasiunea liberă și frumusețile lumii exterioare, deși pe de altă parte cadrul naturii este convențional, iar discursurile sînt puternic caracterizate prin prețiozitate și pedanterie mondenă. Totuși, amîndouă genurile se întîlnesc în disprețul lor absolut pentru condițiile vieții reale.

3. Poezia lirică și poemul epic

„Secolul de aur" al literaturii spaniole a strălucit prin teatru și prin proză, dar infinit mai puțin prin poezie. Pe plan universal nu s-a impus nici grandilocventa poezie patriotică a lui Fernando de Herrera, nici poezia plină de spirit și de satiră a lui Francisco de Quevedo, în schimb s-a impus numele lui GONGORA (1561—1627).

În creația poetică a lui Luis de Argote y Góngora se disting însă clar două stiluri deosebite, corespunzînd unor perioade cu totul diferite. În prima perioadă, el scrie versuri fie de o subtilă satiră, fie de sinceră mărturisire, într-un stil simplu, clar și direct. În perioada a doua, cînd Góngora devine poet de curte și scrie ode laudative sau sonete pentru „elită", stilul său devine obscur, alambicat, utilizînd nu numai cuvinte direct latine, ci și construcția frazei latine, abuzînd apoi de termeni mitologici, de hiperbole, antiteze și metafore incoherente, confuze, improprii. Creatorul stilului „gongoric" își încheie, de pildă, astfel un sonet dedicat iubitei:

„Dumnezeiești ochi în Orient
Dau lumii raze, șterg lumini din cer,
Divinizați de-ntregul Occident.

Pe toate aceste mări de plete, cer
Ca Amor împrejur să nu mai zboare.
Nemuritoarei bucle, undiță-omorîtoare!"

De o oarecare notorietate și dincolo de granițele Spaniei se bucură *Araucana* (37 de cînturi, în octave), cel mai renumit poem epic spaniol, datorat lui ERCILLA (1533—1594).

Alonso de Ercilla a participat personal la expediția militară de reprimare a răscoalei tribului chilian al araucanilor împotriva invadatorilor spanioli, încît atît evenimentele, cauzele, împrejurările, acțiunile, cît și personajele prezentate de poet au adevăr istoric și mult adevăr psihologic (cu excepția personajelor feminine). Valoarea poemului este susținută apoi de admirabilele descrieri de natură, precum și ale dramaticelor scene de luptă, de aprofundarea caracterelor și a sentimentelor omenești, în primul rînd de poziția scriitorului în judecarea faptelor, în care sens Ercilla nu-și reține admirația față de eroismul și de lupta dreaptă a araucanilor. Menționăm aici că același eveniment l-a inspirat și pe Lope de Vega într-una din cele mai frumoase drame istorice ale sale, *Supunerea araucanilor*.

Araucana lui Ercilla își sporește valoarea de document istoric și prin faptul că reflectă un fenomen tipic al vremii — spiritul de cucerire colonială și interesul publicului pentru cadrul exotic, interes promovat de aceste expediții militare ale conchistadorilor.

În acest sens, capodopera literară a Renașterii a fost scrisă de portughezul Camões.

4. Luiz de Camões

Singurul mare scriitor pe care Portugalia l-a dat literaturii universale — și aceasta, în momentul cînd înscrie și un capitol important în istoria universală — este LUIZ DE CAMÕES (1525—1580).

După o viață aventuroasă de soldat (într-o luptă cu maurii și-a pierdut un ochi), participînd la expediții militare în India, Camões reușește să-și salveze dintr-un naufragiu manuscrisul marelui poem epic (9 000 de versuri) intitulat *Lusiazii*, numele urmașilor luzitanilor, străveche populație băștinașă a Portugaliei. Înainte, Camões publicase o mulțime de sonete petrarchiste, egloge virgiliene, ode horațiene, elegii catuliene, comedii inspirate din Plaut, opere nu arareori străbătute de motive de nemulțumire și dezamăgire față de viața patriei sale.

Lusiazii (1572), care „într-un anumit sens este o apologie a expansiunii coloniale" (A. A. Smirnov), este un amestec de istorie și poezie, în care episoadele de un realism aspru se întîlnesc cu multe reminiscențe mitologice, iar grandioasele descrieri de natură sînt întrerupte de judecăți severe asupra moravurilor contemporane. Tonalitatea generală a epopeii este în mai mare măsură lirică și elegiacă decît epică.

Poemul începe printr-un tablou al discordiilor dintre zeii Olimpului cu privire la viitorul portughezilor (și lumea mitologică va interveni mereu în narațiunea realistă a întregii epopei), după care Vasco de Gama pornește expediția pentru găsirea unui drum spre India ocolind sudul Africii. Două cînturi sînt consacrate unui rezumat al istoriei portugheze (III—IV). Urmează descrierea călătoriei, ample descrieri marine, aventurile navigatorilor, descrierea noilor teritorii,

primirea făcută de mahomedani și de băștinași, conflictele armate, buna primire făcută de nimfe navigatorilor în Insula Iubirii (IX), plecarea spre patrie și sosirea la Lisabona.

Lusiazii rămîne un document literar al epocii marilor descoperiri și colonizări, cînd privirile întregii Portugalii erau îndreptate spre faptele navigatorilor săi. Ceea ce dă forță poemului este mai întîi faptul că poetul, dedicîndu-i jumătate din viață, l-a trăit personal, a văzut peisajele și locurile descrise, a trecut prin toate primejdiile, a încercat direct entuziasmul, emoțiile, speranțele, dezamăgirile transcrise aici. Cadrul mitologic este un dat convențional, dar, cum specifică poetul dintru început, conținutul este istoric:

„Eu cînt luptele și pe acei bărbați curajoși care, pornind de pe malurile răsăritene ale Luzitaniei, purtați pe mări pe care nici o proră nu le brăzdase încă, au trecut dincolo de țărmurile Insulei Ceylon, au desfășurat în mijlocul primejdiilor și al bătăliilor o vitejie supraomenească și, în ținuturile îndepărtate au făurit glorios un imperiu nou".

În felul acesta, opera lui Camões devine prima epopee modernă, căci — spre deosebire de *Ierusalimul dezrobit,* care n-a fost trăită de Tasso și este aproape total lipsită de adevăr istoric — *Lusiazii* reflectă stări sociale și politice naționale. „În poemă se unesc elanul eroic cu hedonismul, setea de fapte eroice cu practicismul, idealul virtuții militare cu căutarea valorilor general umane, atracția pentru antichitatea păgînă cu înflăcărata religiozitate catolică, glorificarea actualității cu aspra ei critică" (Smirnov).

După aspectul documentar al epopeii (de ordin geografic, etnografic, de tehnică a navigației etc.), ceea ce reține interesul cititorului sînt variatele aspecte lirice, fie că este vorba de poezia naturii, a cadrului exotic sau a uimitoarelor fenomene marine (și cu Luiz de Camões începe în literatură poezia oceanului), fie că este vorba de digresiuni lirice de natură strict personală, fie că aduce farmecul unor senzuale viziuni mitologice.

Interesul uman al *Lusiazilor* este sporit prin intercalarea unor episoade ce dovedesc o caldă înțelegere a dramelor sufletești, ca în episodul nenorocitei Iñez de Castro (III) sau cel al lui Adamastor (V). Mare artist se arată Camões în realismul descrierilor, a unei furtuni (VI), a ravagiilor scorbutului (V), sau a detaliilor de viață, obiceiuri, îmbrăcăminte a băștinașilor (V—VII). Dar meritul fundamental al operei rezidă în concepția etico-socială a autorului.

Mai mult decît o apologie a expansiunii coloniale, epopeea lui Camões este o exaltare patriotică a Portugaliei, o exaltare a virtuților morale, a întreprinderii, curajului, tenacității, spiritului de sacrificiu al navigatorilor. Poetul biciuiește în schimb inactivitatea, lașitatea, meschinăria claselor suprapuse, servilismul dezgustător al curtenilor și miniștrilor, greutatea impozitelor ce strivesc țara. Camões a văzut viciul fundamental al imperialismului portughez, descifrînd cauzele apropiatei sale decadențe în inumanitatea politicii sale coloniale, în scăderea generală a moravurilor și în primul rînd în cupiditatea nestăvilită a condu-

cătorilor profitori. Martor al perioadei acumulării inițiale a capitalului, Camões denunță cu o rară forță puterea de corupție a aurului:

„Aurul face să fie predate dușmanului cetățile inexpugnabile; el inspiră prietenilor falsitatea și josnicia; el împinge la lașitate inimile cele mai nobile, iar pe căpitani îi îndeamnă la trădare; el corupe spiritele savanților, orbind părerile și conștiințele cele mai curate. Aurul face și desface legile, el este cauza sperjururilor și adesea el este pricina tiraniei suveranilor. Char și slujitorii bisericii, sub masca virtuții, se lasă de mii de ori seduși și corupți de acest metal fermecător".

Ultima frază — scrisă într-o vreme cînd Inchiziția ardea fără milă pe îndrăzneți — arată punctul temerar pe care-l atinge curajul poetului.

Elogiind calitățile morale ale navigatorilor, Camões le pune în contrast cu decadența aristocrației timpului:

„Prin aceste grele primejdii au ajuns bărbații aceștia la gloria nemuritoare, iar nu dormind în paturi aurite, acoperindu-se cu blănuri scumpe, mîncînd mîncări alese și pierzîndu-și vremea în trîndăvie... Onoruri, bani — cuvinte deșarte făurite de nesfîrșita vanitate, iar nu de virtutea aspră și austeră... Voi sînteți mari prin strămoșii voștri, dar îndrăzniți să fiți mari prin voi înșivă!"

Variată, bogată, entuziastă și adesea contradictorie — ca însăși epoca Renașterii — epopeea lui Camões își păstrează o solidă unitate interioară, „rezultată — cum remarca același critic sovietic — din setea unei activități rodnice și bărbătești, din lupta pentru lărgirea cunoștințelor și posibilităților omenești, și din tratarea activă și realistă a vieții".

5. Romanul picaresc

Direcția realistă în proza spaniolă a Renașterii este reprezentată de romanul „picaresc", narațiune prin excelență antiromanescă, al cărei personaj central este un picaro. Cuvîntul care azi înseamnă un pungaș, un vagabond, un pierde-vară, avea în secolul al XVI-lea înțelesul de ajutor de rîndaș, slugă de cea mai umilă condiție. Acțiunea acestor romane se mișcă în lumea declasaților, dar în același timp și a claselor conducătoare, denunțînd viciile, corupția, răul social sub toate formele. Aspră satiră de pe poziții populare a societății unei Spanii în declin, adoptînd forma de parodie pînă la caricaturizarea genului cavaleresc și împrumutînd tonul șnoavei populare, literatura picarescă zugrăvește o frescă vie a oamenilor, a stărilor de lucruri și moravurilor.

Primul roman picaresc (mijlocul secolului al XVI-lea) este *Lazarillo de Tormes*, povestea unui orfan din popor, un urgisit al societății vagabondînd prin lume, prilej pentru autor de a dezvălui relele vremii. Dar capodopera genului este *Guzmán de Alfarache* (1599—1604), în care MATEO ALEMAN (1547—1612), deși aduce un erou din altă categorie socială, urmează aceeași schemă.

De astă dată, Guzman este un tînăr aristocrat (bastard de prinț cu o curtezană și adoptat de un bancher), care e atras de aventură pentru

că vrea să cunoască viața. Ajunge rînd pe rînd cerșetor, rîndaș, soldat, student, întreținut de femei, apoi, ca bancher, devine un mare afacerist, operînd în stil mare împreună cu reprezentanții statului și ai înaltei aristocrații. În felul acesta, romanul lui Aleman devine o foarte amplă, variată, documentată și pitorească frescă critică a Spaniei epocii de începuturi ale capitalismului.

Celebru a devenit și romanul lui QUEVEDO (1580—1645) *Don Pablo din Segovia*. Elemente picarești se regăsesc adesea și în nuvelele lui Cervantes, în scurtele sale piese sau în comedia *Pedro de Urdemalas*.

Tehnica genului picaresc folosește de obicei forma narațiunii autobiografice. Călătoria eroului este determinată de nevoia de a-și cîștiga viața, din gust de aventuri sau din nostalgia pentru o viață mai bogată în activitate. Acțiunea se desfășoară pe schema „călătoriei", eroul traversînd felurite locuri și medii sociale. Realismul aspru al descrierii cade uneori în redarea unor detalii naturaliste de un gust îndoielnic, cărora însă trebuie să li se dea aceeași interpretare, prin prisma atitudinii burgheze renascentiste, pe care am dat-o și elementelor licențioase din operele lui Boccaccio și Rabelais. Comicul permanent are uneori caracter de farsă, alteori de grotesc, iar satira incisivă — implicită sau direct exprimată — este aplicată unor observații pătrunzătoare. Decăderea generală a moravurilor și stărilor de lucruri se reflectă în concepția eroului despre lume și viață. Intreprinditatea și abilitatea sa degenerează în viclenie și răutate, tonul general este un ton de amărăciune și pesimism. În general, însă, nicăieri bunul simț popular și hotărîta demascare a corupției epocii nu sînt atît de eficace prezente ca în proza picarescă.

Genul s-a bucurat de o largă răspîndire în Europa, influențînd momentele importante ale prozei realiste din Germania (Grimmelshausen), Anglia (Nashe, Fielding), Franța (Lesage) etc.

6. Nuvelele lui Cervantes

Un caz particular al prozei realiste spaniole, conținînd multe elemente picarești, întîlnim în nuvelele lui CERVANTES.

În proza sa Cervantes s-a îndreptat categoric spre direcția realistă de inspirație, scriind în primul rînd *Nuvelele exemplare* (douăsprezece la număr), dintre care cele mai remarcabile sînt *Țigăncușa din Madrid, Rinconete și Cortadillo* și *Dialogul cîinilor*.

Țigăncușa din Madrid aduce figura de un pitoresc puțin cam romantic a unei tinere țigănci de o extraordinară frumusețe și măiestrie în arta ghicitului, a cîntecului și dansului. Fiul unui nobil se îndrăgostește de ea, dar ea nu-l acceptă decît după ce el va renunța la societatea lui și va trăi cel puțin doi ani viața nomadă a țiganilor. Tînărul se învoiește și după multe peripeții cei doi tineri se căsătoresc.

În primul rînd, remarcabil relief capătă aici ideea libertății de viață a țiganilor, transfigurarea poetică a bucuriei vieții nomade, exprimînd însuși idealul renascentist al autorului. Libera, pura și ideala viață

a celor ce trăiesc tot timpul în mijlocul naturii este elogiată de autor în termeni hiperbolici, ce amintesc experiența sa literară în domeniul romanului pastoral: *Galatea* abundă în entuziaste descrieri de natură.

Accente realiste se degajează net din redarea personajelor și moravurilor nomazilor; apoi dintr-o satiră mai mult sau mai puțin voalată, fie la adresa justiției corupte a timpului, fie la viața încărcată de convenții și artificială a clasei de sus, fie în sfîrșit cuprinsă în sfidarea clasei aristocrate de către tînăra țigancă ce nu se lasă nici un moment impresionată de sentimentele unui tînăr nobil. De asemenea, trebuie reținută atitudinea lui Cervantes față de poeții timpului, ce scriau o poezie lipsită de fond, ca o predilecție ocazională și numai pentru a fi apreciată în cercurile aristocratice.

Nuvela *Rinconete și Cortadillo* aduce din primele pagini o descriere aspru realistă a înfățișării exterioare și a vieții celor doi copii vagabonzi, tipuri de haimanale, unul fiind specializat în trișarea la jocul de cărți, iar celălalt în furtul la buzunare. Acești copii vorbesc un limbaj „nobil", într-un dialog afectat aristocratic, întrebuințînd apelative prin care Cervantes ironizează eticheta convențională a limbajului nobililor.

Acești mici vagabonzi, pentru a-și exercita „meseria", trebuie să intre în organizația lui Monipodio, șeful întregii rețele madrilene de pungași, excroci, criminali, prostituate, bătăuși, o întreagă armată bine organizată și disciplinată, de „picaros". Cervantes dă un tablou puternic și veridic, zugrăvit în culori vii, în care lumea decăzută a societății trăiește și își exercită mizerabilele lor preocupări.

În diferitele episoade ce intervin în ampla zugrăvire a organizației lui Monipodio, Cervantes are ocazia să denunțe complicitatea autorităților din Madrid cu această lume de pungași, să ridiculizeze bigotismul, practicat cu aceeași ipocrizie și de cele mai decăzute categorii sociale, să denunțe buna tovărășie în care trăiesc unii nobili cu bandele de bătăuși, de care au nevoie pentru a se răzbuna în diferite răfuieli personale, iar obiceiul de a oferi ofrande sfinților patroni ai hoților ajunge aici pînă la semnificația afacerismului mascat al bisericii și înalților prelați.

Rinconete și Cortadillo își păstrează o prețioasă valoare documentară despre starea de decădere morală a societății, cît și o strălucită valoare literară, prin zugrăvirea extrem de vie și veridică a acestei lumi de „picaros", care îi dă ocazie autorului să enunțe, precaut și fin, anumite idei reflectînd concepția sa de viață.

În *Dialogul cîinilor,* această concepție este etalată mai amplu și mai deschis, ceea ce nu scade cu nimic din savoarea viziunii și a unui umor specific spaniol, învăluit într-o umbră de amărăciune.

Unul din cîini, Berganza, își povestește viața și aventurile sub forma unei amuzante fantezii, fapt care îi dă prilej autorului să se exprime asupra diferitelor probleme. În casa unui burghez bogat, de pildă, Berganza vede vanitatea părinților de a-și ține copiii ca pe niște fii de prinț. În serviciul unei doamne, cîinele remarcă pasiunea acesteia pentru romanele pastorale și ridiculizează artificialitatea genului. Ajuns apoi în slujba unui polițist, cîinele denunță corupția autorităților. Deosebit

de puternic este episodul cu vrăjitoarea și descrierea de un dramatism crud a căderii în transă, episod în care autorul ridiculizează superstițiile vrăjitorești, care se bucurau de mare credit în acea vreme. Rînd pe rînd, cîinele ajunge apoi printre țigani vagabonzi, soldați grosolani, mauri cămătari, actori ambulanți sau oameni de „știință", cum este alchimistul ce caută cu încăpățînare piatra filozofală sau matematicianul obsedat de problema cvadraturii cercului.

Dialogul cîinilor este o necruțătoare dezvăluire a celor mai variate rele de care suferă societatea epocii — cu negustorii hrăpăreți și ambițioși, cu savanții prezumțioși și ridicoli, cu autoritățile care se lasă corupte, cu țara plină de vagabonzi, trîntori și pungași, de negustori lacomi, cămătari speculanți etc.

Ceea ce caracterizează în general nuvelele lui Cervantes este inspirația lor puternic realistă. Nuvelele lui Cervantes, deși multe din ele conțin elemente picarești (în special *Rinconete și Cortadillo*), nu aparțin propriu-zis acestui gen, care în realismul său brutal devia spre naturalism adeseori ; gen în care, apoi, un picaro vedea viața în mod picaresc, adică nu credea în valori morale ideale, agățîndu-se doar de valoarea ce lui i se părea cea mai sănătoasă și singura : materia și instinctul elementar.

Consecința emotivă a unei asemenea atitudini erau nemulțumirea, amărăciunea, răutatea, viclenia și sarcasmul, care dădeau însăși tonalitatea romanului picaresc. Ceea ce reține Cervantes din romanele picarești nu este spiritul și concepția pesimistă de viață, ci caracterul realist dominant, aplicația spre povestirea de călătorie, grația puțin aspră, trăsăturile răutăcioase și comicul, care adeseori se rezolvă în farsă (A. Castro).

7. Cervantes, omul

Capodopera lui Miguel de Cervantes Saavedra (1547—1616) și a întregii literaturi spaniole din epoca Renașterii este *Iscusitul hidalgo don Quijote de La Mancha* (partea I — 1605 ; partea a II-a — 1615). Romanul (cea mai răspîndită și mai comentată operă din întreaga literatură universală) este, prin bogăția de tipuri, de situații și de probleme o adevărată carte a Spaniei secolului al XVI-lea.

Dacă însă în *Don Quijote* recunoaștem oglinda critică a Spaniei din acea vreme, nu putem să nu vedem în ea și cartea dezamăgirii unui om. Viața lui Cervantes a fost un lung șir de deziluzii. În Cervantes, reprezentant strălucit al Renașterii — „cel mai sănătos și mai echilibrat dintre geniile Renașterii", cum îl califică un mare critic spaniol — se întîlnește contemplativul cu omul de acțiune, mintea pătrunzător critică cu pasiunea idealului, îndrăgostitul literelor cu acela al armelor.

Și primul ideal pe care Cervantes l-a urmărit în viață a fost idealul militar. Erou în bătălia navală contra turcilor de la Lepanto, elogiat de comandantul suprem Don Juan de Austria, Cervantes se întoarce din bătălie fără brațul stîng. Apoi, după cinci ani de captivitate la mauri în

Alger, se înapoiază în patrie. Dar Spania nu mai are nevoie de el și Cervantes e silit să părăsească armata în care servise cinci ani și să renunțe la acest ideal.

Se dăruiește acum idealului literelor. Scrie un roman pastoral, scrie versuri, scrie drame, scrie comedii, convins fiind că adevărata lui vocație este teatrul. Dar scrisul nu-i aduce nici protecția celor mari, nici glorie, nici bani destui unei vieți oricît de modeste. Trebuie să renunțe și de astă dată.

Nu-i mai rămîne decît să încerce un ultim ideal: acela de a cîștiga bani. Devine întîi comisar pentru aprovizionarea „invincibilei armate"; peste un an însă „invincibila armată" piere în valuri. Apoi, perceptor de biruri mai mulți ani. Și apoi cîteva luni de închisoare, pentru fraudele săvîrșite de un ajutor al său. A treia înfrîngere, a treia renunțare.

Așadar, la 30 de ani — deziluzia vieții militare; la 40 de ani — deziluzia vieții literare; la 50 — deziluzia vieții practice; iată bilanțul unei vieți. Pentru posteritate însă, bilanțul n-a fost deficitar, pentru că Cervantes l-a transfigurat artistic într-o operă.

Don Quijote este o carte a Spaniei și în același timp cartea unei victime a vieții, dar fără fiere și fără lacrimi; a unui dezamăgit, dar la care dezamăgirea nu apare ca sentimentul unui otrăvit de viață, a unui mizantrop, a unui cinic sau a unui revoltat; dacă poate fi vorba aici de o revoltă, apoi este revolta sub forma umorului împotriva propriei sale iluzionări, împotriva iluziei de a nu fi putut sau de a fi crezut că nu trebuie să-și ajusteze idealurile după măsura vremurilor, a situațiilor și a oamenilor. Totuși, prin vălul acestei conștiințe melancolice transpare optimismul permanent al unui om echilibrat.

8. Ideile sale literare

Intenția primordială a autorului, mărturisită încă în prefață și repetată de-a lungul operei, este „de a dărîma cu toată prețuirea această uriașă clădire înălțată din mulțimea cărților asupra cavalerismului". Dar dacă Cervantes nu și-ar fi depășit cu mult intenția, cartea sa ar fi rămas o simplă curiozitate a vremii.

De fapt, în secolul al XVI-lea producția romanului cavaleresc luase proporțiile unei adevărate industrii. Succesul imens de care se bucura această literatură la modă — căreia i se reproșa că rătăcește mințile și inimile prin descrierea largă a pasiunilor — alarmă oficialitățile laice și bisericești. Astfel, în Spania, o lege din 1552 interzice imprimarea și difuzarea romanelor cavalerești în Indiile occidentale. Trei ani mai tîrziu, cortesele se pronunță împotriva lor, hotărînd să fie arse în piață. Conciliul din Trent de asemenea le condamnă aspru, fără să mai vorbim de umaniștii spanioli, care se declară împotriva acestei maladii incurabile. Totuși, în ciuda acestor dispoziții, abundenta producție de romane cavalerești nici măcar nu scade! Iată însă că în ianuarie 1605 apare o simplă parodie (cel puțin în aparență) a acestui gen, intitulată *Iscusitul*

hidalgo Don Quijote de La Mancha (al cărei succes fără precedent este atestat de apariția a 6 ediții în primul an), și numaidecît autorul ei se dovedește a fi mai tare decît toate conciliile, cortesele și ordonanțele regale. Căci după *Don Quijote* nu s-a mai tipărit în Spania nici un nou roman cavaleresc, iar dintre cele vechi doar o singură reimprimare.

Ceea ce este paradoxal e faptul că vigurosul exterminator al modei vechilor romane cavalerești nu era convins, deplin și fără rezerve, de caracterul nociv al acestui gen de literatură.

Este adevărat că Cervantes îl condamnă, ridiculizîndu-l fiindcă înstrăinează publicul de la realitățile și cerințele vremii, dirijîndu-i atenția și atitudinea într-o direcție falsă — aceea a trecutului ireversibil și a desprinderii de viață. În felul acesta, autorul nu se angajează exclusiv într-o polemică literară. Căci Cervantes nu concepe literatura pur și simplu ca „literatură", ci ca un element de viață, ca o forță ideologică influențînd activ acțiunile sociale ale poporului. Astfel, Cervantes a văzut clar și rolul social al literaturii.

Ceea ce nu admite el în această prolixă producție de romane cavalerești, monotone și stereotipe, este în primul rînd minciuna și imoralitatea, adică inconsecvența practică a eroilor cu idealurile nobile pe care le afișează ei și cu care se mîndrea instituția cavalerismului. Cervantes reține și admiră tot ce e frumos, nobil și uman în cavalerism, respingînd doar ceea ce este himeric, imoral, vulgar și fals în formele de degenerare ale idealului cavaleresc.

Cervantes apreciază acele romane cavalerești care sînt „presărate cu născociri ce, de bine de rău, se apropie de adevăr, peste care autorul a așternut vălul fin al celor ce pot fi într-adevăr cu putință" (I, 47). Concepția literară a autorului se exprimă ferm ; literatura trebuie să fie „în același timp folositoare și plăcută. Dar aceste culmi nu pot fi atinse de către acela care se îndepărtează prea mult de adevăr și ia în derîdere natura, iar opera lui nu poate fi trainică". Așadar, condiția literaturii, potrivit concepției sale realiste exprimate și cu ocazia aprecierii teatrului contemporan („imitația naturii este primul lucru pe care-l cauți într-o piesă"), este să fie „oglinda vieții omenești, o pildă a moravurilor și o icoană a adevărului" (I, 48).

9. Don Quijote — sensul eroului și umanismul autorului

Poate că nu există un singur erou în întreaga literatură universală care să fi fost mai nedreptățit de înțelegerea marelui public ca Don Quijote.

Alonzo Quijano, devenit Don Quijote, este un cavaler sărac, un „hidalgo", pasionat cititor al romanelor de cavalerie, cu judecata deviată de lectura lor, în primul rînd însă un om pătruns de valoarea înaltei lor moralități ideale. Don Quijote este obsedat de ideea reînvierii cavalerismului rătăcitor, așa după cum un personaj al romanului (Cardenio) e

obsedat de ideea dragostei, iar Sancho Panza de ideea parvenirii și a cîștigului. În definitiv, față de obsesiile celorlalți doi, mania lui Don Quijote este socialmente superioară, întrucît eroul e obsedat de ideea pe care ar trebui să fie fondată însăși ordinea lumii: dreptatea socială și înlăturarea asupririi. „Eu am venit pe lume să înlătur nedreptatea... să vin în ajutorul celor slabi și năpăstuiți", repetă mereu eroul (I, 52 etc.).

Este țelul de viață al unui suflet funciarmente nobil, un suflet în care nu e nimic meschin, nimic interesat. Chiar „faima" pe care o urmărește eroul nu este pentru el un scop în sine; adevăratul scop al vieții lui, pe care o vrea încununată cu merite reale, este binefacerea faptei sale. Și obsesia lui nu se epuizează în fantezie, acest pasionat al faptei pornește la acțiune. Esența quijotismului constă în fidelitatea eroului față de înalta datorie pe care singur și-a impus-o; și aceasta, cu prețul acceptării unei vieți de castitate, de onoare, de caritate, a unei vieți grele, plină de privațiuni și întîlnind la tot pasul înfrîngeri, suferințe, umiliri. În această supunere stoică la nenorocire este cu totul altceva decît un simplu sentiment de mîndrie tipică unui hidalgo castilian: este acea demnitate umană (de care dă dovadă atît eroul pe cît a dat în toate împrejurările vieții și părintele său, Cervantes), acea demnitate de a nu voi să se degradeze lamentîndu-se.

Don Quijote nu urmărește să ajungă nici împărat, nici măcar duce: trăiește numai pentru ceilalți, luptă și suferă numai ca să nimicească răul, să facă să triumfe adevărul și dreptatea pe pămînt. Mania eroului, atît sub raportul scopului ce-l obsedează, cît și sub acela al mijloacelor cavalerești la care recurge, nu are din punct de vedere moral nimic reprobabil: dimpotrivă, se apropie mai mult de virtutea înțelepților și a oamenilor mari.

Astfel circumscrisă psihoza donquijotescă, cu alte cuvinte implicînd atîtea valori morale (generozitate, curaj, modestie, claustrare, puritate, dezinteres, acțiune, stoicism și în general idealul său de a se realiza în bine și frumos), această psihoză devine o sumă de virtuți. Cu excepția, bineînțeles, a cazurilor (rare, de altfel) cînd fără voia cavalerului obsesia lui devine vătămătoare celorlalți.

Ratarea măreților isprăvi — cum le vede eroul în delir — și în același timp ridicolul său se datoresc în principal neadecvării faptei la necesitate, a intenției la posibilitățile reale, a idealului la circumstanțele materiale concrete. Această inadecvare compromite toate bunele intenții ale lui Don Quijote, îl compromite atît pe eroul devenit ridicol, cît și faptele lui, care se dovedesc a fi nu numai ineficace, ci adeseori chiar în detrimentul celor pe care cavalerul rătăcitor vrea să-i ajute. Numai aceste cauze îl fac ridicol pe Don Quijote, ale cărui trăsături pozitive de caracter degenerează, cînd eroul trece la acțiune, în fals și comic.

Dar Cervantes subliniază ansamblul de virtuți ale eroului său (firește, cu corectivul de a fi adaptate necesității, posibilităților și realității), căci în concepția autorului ceea ce servește progresul social sînt tocmai aceste virtuți, proprii eroului său. Și acest erou este una din cele mai splendide exemplare de umanitate pe care le-a creat literatura tuturor

timpurilor. În aceste momente de calm, cînd nu mai este deci obsedat de cavalerie și cavalerism, Don Quijote crește pînă la dimensiunile superioare ale înțelepciunii, ale bunului simț și clarviziunii în problemele și domeniile cele mai diverse. Elocvența eroului se desfășoară atunci cu o limpezime de logică și cu o puritate de expresie care situează aceste pasaje printre paginile cele mai frumoase ale prozei Renașterii. Atitudinea și cultura umanistă a lui Cervantes se manifestă în special în aceste discursuri ale Cavalerului Tristei Înfățișări, discursuri în care Cervantes își expune ideile asupra celor mai variate subiecte.

În afară însă de urme și atitudini, umanismul lui Cervantes se manifestă în abordarea directă a unor teme specifice gîndirii Renașterii. Astfel, de pildă, acea doctrină a naturii concepută ca o putere divină ce creează pe om (doctrină fundamental anticreștină), pe care o susține scriitorul vorbind în repetate rînduri despre „natura, majordomul lui Dumnezeu". Acest cult al naturii implică și gustul lui Cervantes pentru genul literar al pastoralei, concepută ca mijloc de evadare din obositoarea și viciata societate ; sau acel pasaj din *Don Quijote* (prefigurînd preceptul de mai tîrziu al lui J. J. Rousseau : „natura este bună") în care elogiază miticul trecut, cînd nu existau proprietate privată, asuprire, abuzuri și nedreptăți. În aceeași ordine umanistă se înscrie și faimosul discurs al lui Don Quijote despre arme și litere, aducînd în discuție o temă frecventă în scrierile oamenilor Renașterii : problema superiorității profesiunii militare sau a aceleia a omului de litere. Dacă Cervantes, omul Renașterii și eroul de la Lepanto, o prețuiește mai mult pe prima (deși îi păstrează cea mai înaltă considerație și celei de-a doua), este pentru că războiul, prin grelele încercări la care îl supune pe ostaș, e cea mai aspră școală de caracter și pentru că armele au drept scop principal de a asigura însăși condiția de dezvoltare a literelor : pacea. „Această pace e adevăratul țel al războiului" (I, 37).

Dar, în afară de aceste disertații, ceea ce îl ridică definitiv pe erou deasupra oricărei zeflemisiri este profesiunea sa de credință de pe patul morții. „Viața mea — recunoaște eroul, precum va recunoaște și cititorul — viața mea n-a fost atît de păcătoasă încît lumea să aibă dreptul să mă socotească nebun". În acest ultim și cel mai frumos capitol al cărții găsim justificarea cea mai convingătoare a măreției sale morale. „Am fost nebun și acum iată-mă întreg la minte", rostește muribundul, adresîndu-se prietenilor săi. „Mă puteți ferici, prieteni, căci nu mai sînt Don Quijote de La Mancha ci Alonzo Quijano, pe care blîndețea lui l-a făcut să mai fie numit cel Bun". Așadar, eroul nu se simte învins cu adevărat cîtă vreme pentru supraviețuitori rămîne amintirea, nu a faimosului Don Quijote de La Mancha, ci a lui Alonzo Quijano cel Bun. Vindecat de rătăcirea lui, eroul rămîne încredințat, ca și pînă acum, că valoarea supremă a vieții este bunătatea. Iată un fapt ce pune în adevărata sa lumină sensul unui personaj, caracterul unui scriitor și semnificația unei cărți unde — caz unic în literatura universală — întîlnim mai bine de șase sute de personaje, dintre care însă nici unul nu este cu adevărat odios.

10. Sancho Panza și resursele umorului

O trăsătură genială a cărții este faptul că, în loc de un protagonist, Cervantes a imaginat doi, de dimensiuni diferite, dar cu un relief identic. Sancho Panza nu mai este scutierul insignifiant din vechile romane cavalerești, nici personajul simplu din popor, care în teatrul spaniol al epocii deține poziția unei critici democratice, ci un personaj pus aproape de la începutul romanului alături de eroul principal.

Desigur că, inițial, intenția lui Cervantes a fost ca, prin contrast, figura lui Sancho să dea relief moral lui Don Quijote, să-i pună în evidență psihoza, să aducă configurația elementară a bunului simț rustic și să obțină acel efect de umor democratic, care este unul din apanajele literaturii spaniole din epoca ei de aur. Dar, pe măsură ce acțiunea înaintează, asistăm la un fenomen de a cărui subtilitate nu sînt capabili decît marii scriitori, și anume la un adevărat proces de osmoză spirituală ce are loc între cavaler și scutierul său. Viața lor comună, de aventuri, privațiuni, suferințe, umiliri, precum și reciproca lor cunoaștere profundă duc atît la „donquijotizarea" lui Sancho, cît și la „sanchizarea" lui Don Quijote, ca să întrebuințăm termenii unui alt critic spaniol. Începînd din partea a doua a romanului, Don Quijote înclină spre o viziune mai practică, spre un bun simț mai apropiat de realitate, spre o potolire a entuziasmului său frenetic. În același timp, sub influența cavalerului asistăm la donquijotizarea lui Sancho, pe de o parte în sensul că ajunge să se contamineze de mania stăpînului său, pe de altă parte în sensul unei înălțări morale a rusticului scutier.

Figura mucalitului scutier avea, în intenția inițială a lui Cervantes, rostul unei resurse de umor. În genere, aceste surse de umor în romanul lui Cervantes sînt multiple, dar aproape toate se reduc la categoria nepotrivirii, în înțelesul de contrast, de incompatibilitate, disproporție și dezacord.

Este, dintru început, umorul derivat din tema cavalerului ce caută să reînvie o instituție medievală într-o lume modernă. Este apoi umorul pe care îl sugerează contrastul scenei, acest peisaj dezolant, pietros, sterp, uscat de arșița soarelui Manchei, scenă în care se desfășoară însă o acțiune dinamică, ce pune în mișcare idealuri atît de pasionate. Apoi, firește, puternice efecte de umor provoacă violentul contrast inițial dintre caracterele celor doi protagoniști. O varietate mai fină, dar suculentă, de umor verbal, o furnizează în special limbajul pitoresc, jocurile de cuvinte și debitul uimitor de zicători și proverbe al lui Sancho. În fine, efectele cele mai directe de umor, în varietăți de grotesc, burlesc, ridicol și duse pînă la sarcasm, le obține Cervantes din exploatarea dezacordului situațiilor în care se plasează singur Don Quijote, situații despre care am vorbit mai înainte. Burlescul aventurilor cavalerului rătăcitor este ceea ce aprecia publicul cititor al veacului al XVII-lea ; este de ase-

menea ceea ce i-a asigurat larga popularitate de-a lungul veacurilor, dar la care nu se poate rezuma și cititorul avizat, care vrea să se pătrundă de marea valoare a acestei capodopere, de înaltul ei mesaj artistic, de apelul la dreptate și generozitate, de însuși sensul ei progresist.

11. Fresca critică a Spaniei timpului

Canavaua romanului lui Cervantes este dintre cele mai largi din întreaga istorie a romanului. Aproape toate tipurile Spaniei epocii sînt reprezentate aici, de la curtea ducală pînă la sclavii galerelor. Toată galeria aceasta de tipuri dă o mare bogăție de colorit cărții, bogăție de colorit la care contribuie și varietatea tonului narațiunii, care parcurge toate gamele, de la sublim pînă la farsă și de la oribil pînă la burlesc.

Dar prezentarea acestei imense fresce sociale, cu mijloacele realiste pe care Cervantes le-a deprins desigur și la școala prozei picarești (a cărei filozofie pesimistă însă el a refuzat-o întotdeauna), nu este de loc făcută într-un spirit obiectivist. Firește că rigorile cenzurii îi impuneau lui Cervantes să-și mai mascheze vederile democratice și progresiste. Totuși, atitudinea critică față de realitățile contemporane este destul de limpede în opera celui mai dotat cu simț critic obiectiv dintre toți scriitorii spanioli ai timpului.

Astfel, într-o epocă atît de efervescentă, cînd Spania ducea lupte continue în America de Sud, cînd se gîndea să distrugă „eretica Anglie", cînd aroganța ei militară revolta Italia, cînd ducea lupte crude în Țările de Jos, cînd, în fine, Spania proiecta o mare cruciadă împotriva turcilor, iată că Cervantes nu găsește de cuviință să laude o singură dată măcar războaiele Spaniei, de cucerire și de „apărare a dreptei credințe". Oare asta nu înseamnă o atitudine clară împotriva politicii aroganților „regi catolici"? Căci, pe de altă parte, dacă Cervantes elogia, totuși, meșteșugul armelor în primul rînd, era pentru a sublinia că rolul armelor este de „a statornici pacea, adică cel mai mare bine pe care îl pot dori oamenii în această viață" (I, 37).

„Epoca de aur", despre care Don Quijote vorbește cu atîta entuziasm, ce altceva este dacă nu critica aspră la adresa realităților timpului său? „Totul pe atunci era pace, prietenie, înțelegere", vorbește Don Quijote. „Nu exista ipocrizia, minciuna, asuprirea. Singură dreptatea stăpînea, fără să fie tulburată de glasul momelii și al corupției, care astăzi o asupresțe și caută s-o nimicească. Legea bunului plac nu încolțea încă în mintea judecătorilor... Astăzi, în vremea noastră tulbure și josnică... trîndăvia înăbușă înțelepciunea, corupția înăbușă virtutea, iar neobrăzarea este la loc mai de cinste decît vrednicia..." (II, 1 și 11).

Declinul general al Spaniei este judecat cu multă pătrundere de Cervantes. „Numai acele neamuri au drept la viață — spune eroul său — care știu să-și păstreze măreția prin virtuțile, avuțiile și priceperea cîr-

muitorilor lor" (II, 6). Dar cîrmuitorii Spaniei, despre care Sancho spune că n-ar da pe ei „nici o ceapă degerată" (II, 3), nu se gîndesc decît să fure și să risipească avuțiile țării, în loc să le „cheltuiască cu folos pentru cei mulți", cum se exprimă Don Quijote. Și „sînt cu sutele, continuă scutierul, dintre cei care nu știu nici măcar să citească și care, totuși, cîrmuiesc ca niște vulturi hrăpăreți" (II, 22). În locul oricăror virtuți, aceștia afișează aroganța lor nobiliară, uitînd că „adevărata noblețe se sprijină pe virtute... Căci sîngele se moștenește, — continuă Don Quijote,— pe cîtă vreme virtutea se cucerește ; și virtutea prețuiește mai mult decît sîngele" (II, 42). În felul acesta judecată aristocrația, este explicabil de ce, dintre sutele de personaje ale romanului, toate reliefate și vii, singurele lăsate intenționat șterse și mișcîndu-se ca niște marionete sînt tocmai ducele și ducesa. Tocmai ducele și ducesa, prezenți în mai bine de douăzeci de capitole ale romanului!

Desigur că și celălalt stîlp al statului, biserica, are o comportare nu mai puțin lamentabilă. Aici însă autorul trebuia să fie mai prudent, căci Inchiziția veghea. Totuși, poziția critică a lui Cervantes este destul de lămurită. Nu este oare semnificativ faptul că nici una din figurile ecleziastice din roman nu este arătată niciodată în postură de adevărat preot și că nici una nu face vreodată uz de argumentația teologică sau morală? Dar nu numai atît: Cervantes vorbește despre „mulți teologi care nu fac două parale în fața altarului" (II, 3) ; alții sînt „mici la suflet", îndemnînd pe cei avuți „spre zgîrcenie", deși clericii sînt „oamenii care nu-și uită niciodată de burtă" (I, 19) ; în fine, continuă Don Quijote, „toți acei care poartă fuste (adică sutane) nu au altă armă, întocmai ca și femeile, decît limba" (II, 32). Dacă la toate aceste ieșiri mai adăugăm aluziile și ironiile la adresa călugărilor sau a superstițiilor religioase, precum și predilecția autorului pentru zicala (pe care o repetă de trei ori în decursul romanului) că „în dosul crucii se ascunde diavolul" (I, 6 ; II, 33, 47), trebuie să recunoaștem că îndrăzneala lui Cervantes se apropie de temeritate.

Adevăratul democratism al lui Cervantes se afirmă mai ales în atenția pe care o acordă figurilor din popor, atît de numeroase și variate, prezentate obiectiv, cu toate defectele lor, dar și cu frumoasele însușiri sufletești care precumpănesc și care atrag simpatia categorică a autorului și a cititorului asupra acestor oameni simpli.

Prin toate aceste eminente calități, Cervantes ocupă unul din primele locuri în istoria universală a literaturii, punînd în același timp primele pietre la temelia romanului modern. Căci, arătînd în numeroase ocazii superioritatea mentală și morală a eroilor săi asupra claselor conducătoare, elogiind și efortul acestor eroi de a se înălța deasupra unei vieți de mediocritate prozaică (caractere de bază ale „romanului burghez" de mai tîrziu), cu alte cuvinte ridicînd cazurile vieții de toate zilele (cum spune M. y Pelayo) „la demnitatea epopeii", autorul lui *Don Quijote* „a dat cel dintîi model al romanului realist modern".

Scanned with OKEN Scanner

12. Literatura Renașterii franceze și spaniole în Romînia

Scriitorilor romîni din secolul trecut nu le-au rămas necunoscute nici operele literare ale Renașterii franceze, deși aici nu putem nota decît cîteva momente.

Astfel, Dobrogeanu-Gherea îl numără pe Rabelais (în 1890) printre foarte puținii scriitori de geniu „care prin rîsul lor au biciuit viciile societății". Costache Negri citise *Gargantua* și *Pantagruel* în ediția ilustrată de Gustave Doré. Alecu Russo era „un cunoscător perfect al literaturii franceze și un pricepător al autorilor de savoare lingvistică precum Rabelais", observă G. Călinescu. Același critic (care, deși nu afirmă o influență directă, semnalează însă înrudiri tipologice între umorul rabelaisian și cel al lui A. Pann, I. Creangă sau C. Hogaș), vorbind de C. Negruzzi găsește în *Păcală și Tîndală* un umor de esență rabelaisiană. Iar la T. Arghezi, analizînd *Flori de mucigai,* relevă că „raritatea și savoarea sînt însușirile lor, ca și ale operei lui Rabelais". De altfel, înalta prețuire pe care Tudor Arghezi o dădea lui Rabelais a rămas constantă de-a lungul deceniilor și o intenție stăruitoare a poetului (din păcate nerealizată) a fost aceea de a da o versiune romînească a romanului rabelaisian. Prima prelucrare a lui *Gargantua* a fost publicată în urmă cu două decenii (de A. V. Macri), dar prima traducere integrală, fidelă, adnotată și de înalt nivel literar a fost începută prin publicarea (în 1962, de R. Vulpescu) a primei cărți a romanului lui Rabelais.

Dintre ceilalți scriitori ai Renașterii franceze, urmărind pătrunderea lui Ronsard în Romînia, reținem un moment cu atît mai semnificativ cu cît apare în presa muncitorească în preajma angajării țării în primul război mondial imperialist. E vorba de traducerea liberă (a lui Al. Costin, publicată pe prima pagină, sus, a ziarului „Lupta" din 12 oct. 1915) a unui sonet care începe:

„Ah, aș voi să văd pe cîmpul de măcel
Pe-acei ce vor război, cînd corbii fioroși
Sfîșie, fără milă, cu lovituri de cioc
Atîtea inimi și ochi odată-nflăcărați!"

Scriitorii spanioli ai Renașterii încep să fie cunoscuți publicului romînesc încă din 1709, cînd Nicolae Costin dă o traducere prescurtată a operei de mare faimă europeană a lui Antonio de Guevara, *Ceasornicul Domniloru* (manual al principelui „luminat"), manuscris care circulă în multe copii. Următoarea operă iberică tradusă în romînește (în 1794) este *Critil și Andronius (El Criticón),* romanul filozofic al lui Baltasar Graciàn.

În secolul al XIX-lea, interesantă de remarcat este mai întîi traducerea primului celebru roman picaresc: *Întîmplările lui Lăzărilă din Torma* (1839, în 2 vol., de Barbu Tîmpeanu); apoi seria primelor traduceri din Cervantes: *Don Chishot de la Mancha* (1840, în 2 vol., de I. Eliade Rădulescu, din limba franceză); două din *Nuvelele exemplare* (în „Calendarul Curierului", 1874 și 1876); nuvela *Curiosul nepriceput*

(din „Don Quijote", partea I, cap. 33—35), tradusă din spaniolă de St. Vîrgolici (în „Convorbiri literare", 1881), care dă în anul următor în aceeași revistă o altă nuvelă: *Captivul,* de asemenea extrasă din romanul lui Cervantes (partea II, cap. 39—41). Tot Vîrgolici publică traducerea (neterminată) a primei părți din *Don Quijote,* prima traducere din original a acestei capodopere. Alte două „nuvele exemplare" sînt publicate în 1901 și 1909 *(Señora Cornelia* și *Cîinii din Valladolid),* în timp ce I. L. Caragiale publică repovestirea nuvelei *Curiosul pedepsit* (1911, și în vol. *Reminiscențe,* 1915). Primele studii asupra lui Cervantes apar în 1842 (de I. Eliade Rădulescu), în 1866 (în rev. „Familia") și în 1868 (de St. Vîrgolici), urmate de altele, ale lui O. Densușianu, D. Caracostea, I. Iorga, E. Lovinescu etc. Ultimele două traduceri ale lui *Don Quijote* după original sînt incomplete: cea a lui Al. Popescu-Telega redă integral partea întîi, iar cea a lui I. Frunzetti — justă, fidelă și expresivă — redă ambele părți într-un tot organic, dar prescurtate. O ediție integrală a romanului, de același traducător, este în curs de apariție.

Între momentele de pătrundere a altor scriitori renascentiști spanioli în cultura noastră notăm apariția unor versuri traduse din Lope de Vega (în „Viața nouă", 1919 și „Convorbiri literare", 1921), despre care Vîrgolici scrisese un studiu în „Convorbiri literare" din 1869; sau traducerea unei opere satirice a lui Quevedo: *Lumea văzută pe dinăuntru* (Tg. Jiu, 1936); sau un sonet de Góngora, publicat în „Viața nouă", 1919.

Oricît de sporadice au fost și mențiunile despre literatura portugheză, totuși despre Camões se publică ample articole de prezentare încă din 1880 (în „Familia" și „Literatorul"). În 1898, „Revista literară" publică *Sonete alese de ale lui Camões* (altele vor fi traduse, în proză, de G. Baiculescu în 1924, în „Adevărul literar și artistic"), iar în 1928 N. Iorga va publica traducerea a 16 poeme. Un fragment din *Lusiazii* este tradus de G. Baiculescu în 1924. Capodopera lui Camões, tradusă integral în versuri după original, este în curs de apariție.

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA RENAȘTERII ÎN ANGLIA ȘI ÎN GERMANIA

1. *Particularități istorice și consecințe în creația literară.* 2. *Umanismul englez: Th. Morus.* 3. *Direcții ale poeziei și romanului.* 4. *Shakespeare, poet.* 5. *Renașterea în Germania.* 6. *Umanismul german și Erasm.* 7. *Hans Sachs, poet pamfletar.* 8. *Poezia populară.* 9. *Cărțile populare germane.* 10. *Literatura Renașterii engleze și germane în Romînia.* 11. *Concluzii asupra literaturii din epoca Renașterii*

1. Particularități istorice și consecințe în creația literară

După ce în secolul al XIV-lea Anglia a fost scena unor mari prefaceri în toate domeniile vieții sociale, economice, politice și religioase, în secolul următor asistăm la procesul de dezagregare a relațiilor feudale și de dezvoltare rapidă a relațiilor burgheze. Noua dinastie a Tudorilor, a cărei domnie ocupă tot secolul al XVI-lea, sprijină noua politică economică și națională, făcînd din Anglia un stat puternic sub raport industrial și comercial. Se creează o puternică flotă comercială, sînt acaparate noi piețe de desfacere și se dezvoltă comerțul colonial.

O dată cu avîntul industriei textile se acaparează însă noi terenuri pentru pășuni, ceea ce duce la alungarea țăranilor de pe pămînturile lor, la mizerie, șomaj și la apariția proletariatului. Th. Morus prezintă astfel această situație:

> „In orice colț al regatului unde se face lîna cea mai subțire și, ca atare, mai de preț, dau buzna nobilii, bogătașii și chiar unii dintre cei ce stau în fruntea mănăstirilor... neîndestulați cu veniturile și dijmele fiecărui an... și nemulțumiți că trăiesc în trîndăvie și strălucire, fără să fie de nici un folos țării, ci mai degrabă păgubind-o, nu lasă nici un petic de pămînt pentru arături... prefac în paragină toate așezările omenești și preschimbă în pustiu orice locuri de țarină *(Utopia,* C.I.).

Și reforma religioasă (1533) contribuie la accelerarea dezvoltării capitalismului și proletarizării maselor țărănești. Cel mai puternic motiv al reformei bisericești a fost confiscarea bunurilor mănăstirești și bisericești (o treime din tot terenul cultivabil al țării), noii proprietari pornind apoi mai intens exploatarea capitalistă a acestor terenuri. De aceea,

reforma engleză nu a luat în primul moment caracterul unei mișcări populare; numai ruperea cu Roma și încetarea plătirii dărilor bisericești uriașe a fost bine primită de popor.

Apărută în aceste condiții, cultura umanistă capătă aici caractere specifice. Umanismul englez ia un ton mai puțin literar, mai puțin speculativ, mai puțin filozofic decît, de pildă, în Italia; în schimb este mai preocupat de probleme politice, sociale și morale. Rivalitatea economică și politică dintre Anglia și Spania, împinsă pînă la forma războiului (1588), a determinat cultivarea unui patriotism intens, manifestat pe plan literar prin glorificarea istoriei, a legendelor, a tradițiilor naționale. Dacă atmosfera generală de tensiune a determinat înflorirea teatrului (mai întîi titanismul din teatrul lui Marlowe, apoi seria de zece drame istorice shakespeariene), în schimb umanismul a rămas mult timp fără un decisiv efect asupra poeziei și prozei. De aceea, literatura Renașterii a înflorit în Anglia mai tîrziu, relevîndu-se în principal prin dramaturgie, dar dînd foarte puține opere de valoare universală în proză și poezie.

2. Umanismul englez: Th. Morus

Caracterul social-politic al umanismului englez, legat de marile probleme de viață ale timpului, se reflectă în cea mai reprezentativă operă a umanismului englez, în *Utopia* lui Thomas Morus. Această carte de critică hotărîtă a stărilor existente, departe de a fi un simplu exercițiu de umanist, urmărea în mod declarat să influențeze guvernarea și constituția Angliei, dezvăluind cauze și propunînd soluții.

Ca burghez și ca umanist, Morus (n. 1478) era un monarhist. Crescut în sfera de idei a burgheziei londoneze, era un „om al ordinii", care de nimic nu se temea mai mult decît de o acțiune autonomă a poporului. „Totul pentru popor, nimic prin popor", aceasta era lozinca burghezului Morus, pe care războiul țărănesc german îl înspăimîntase. Criticînd însă excesele absolutismului, el cere ca regele să se îngrijească mai mult de buna stare a supușilor decît de război sau de o viață fastuoasă, cerință exprimînd deschis interesele burgheziei. Th. Morus elaborează în *Utopia* sa un program politic care a găsit repede o largă aprobare în rîndurile cititorilor și prin care autorul a intrat în primele rînduri ale oamenilor politici englezi. Ajunge pînă la cea mai înaltă demnitate din imperiu, după rege — la aceea de lord cancelar; era primul laic ce ocupa această demnitate fără să fie de origine nobilă. Dar strălucita sa carieră politică a fost de scurtă durată. Th. Morus se împotrivi politicii lui Henric al VIII-lea, refuzînd să depună jurămîntul pe actul prin care regele devenea capul suprem al bisericii engleze. În 1535, Th. Morus fu decapitat.

Tendințele și semnificația *Utopiei* (1516) sînt adînc înrădăcinate în complexul de realități schițat mai sus. „El și-a publicat *Utopia* în scopul de a arăta datorită căror motive se petrec lucruri rele în state, dar a avut în primul rînd în vedere constituția britanică", sublinia Erasm. Da-

tele imaginare sînt atît de abil împletite cu faptele reale, încît Utopia era considerată de mulți cititori ca o țară existînd realmente.

Cartea începe printr-o descriere a stărilor de lucruri din Anglia. Cauzele mizeriei autorul le vede în viața nobililor bazată pe exploatare și în transformarea ogoarelor în pășuni : „Acolo unde domnește proprietatea particulară și banul este măsura lucrurilor, este cu neputință ca statul să fie administrat cu dreptate și să înflorească". Statul nu este altceva decît o uneltire a bogătașilor spre asuprirea poporului. — În opoziție cu Anglia este înfățișată țara Utopiei. Aici nu există proprietate particulară, nu există clase sociale antagoniste, oameni scutiți de muncă nu există decît cei ce se dedică studiului (și dintre aceștia se aleg și dregătorii), călugării sînt puși să facă muncile cele mai respingătoare, inutilul și corupătorul metal, aurul, este desconsiderat. Utopienii trăiesc foarte civilizat, întreține un comerț extern intens, în cazul unui surplus de populație fondează colonii pe pămînturi rămase în paragină și îi acceptă pe indigeni ca tovarăși. Viața morală și familială este supusă unor legi severe. Arta este ținută în mare cinste. Constituția lor politică este bazată pe reprezentarea poporului ; războiul (în afara celui de apărare sau de eliberare a unui popor de sub un jug tiranic) este detestat ca o bestialitate. Pentru utopieni, plăcerea este elementul principal al fericirii omenești, cele mai înalte plăceri fiind cele spirituale ; de aceea și viața științifică este foarte dezvoltată aici. Viața religioasă nu este supusă nici unei constrîngeri, fiecare alegîndu-și singur forma de cult dorită.

Scrisă în modul povestirii, al relatării, al convorbirii dintre Morus și un personaj imaginar care cunoaște imaginara țară, *Utopia* prezintă stări sau soluții contrare celor din Anglia vremii, în încheiere atacîndu-se violent statele organizate pe baza exploatării. Această construcție pe planul idealului, visată de strălucitul reprezentant al burgheziei progresiste a vremii (care însă depășea limitele burgheziei, transcriind în opera sa și revendicările progresiste ale păturilor de jos ale poporului relative la instaurarea egalității și bunăstării generale), implicînd și o aspră critică a realităților contemporane, s-a bucurat de un succes imens în rîndurile umaniștilor europeni, deschizînd seria „utopiilor" sociale și punînd bazele „socialismului utopic". Urmînd utopiei populare *Țara Kokaygne,* apărută în Anglia secolului al XIV-lea, opera lui Morus a avut nenumărate imitații, printre urmașii săi mai cunoscuți numărîndu-se martirul Inchiziției, Tommaso Campanella *(Cetatea Soarelui,* 1623) și Francis Bacon *(Noua Atlantidă).*

3. Direcții ale poeziei și romanului

Sub influența Italiei umaniste și a poeților săi mult citiți aici, se dezvoltă în Anglia o poezie rafinată și aristocratică, artificială și erudită.

Spre deosebire de acești poeți, provenind din rîndurile aristocrației, EDMUND SPENSER (1552—1599), de origine modestă dar cu o frumoasă educație clasică, încearcă să creeze o poezie națională, inspirîndu-se însă mai mult din surse literare italiene. În gen pastoral scrie

Scanned with OKEN Scanner

Calendarul păstorului (1589), o suită de 12 egloge. Dar opera sa capitală este marele poem *Regina zînelor,* în care (inspirîndu-se din poemele lui Ariosto și Tasso, din poezia elegiacă engleză a evului mediu și din romanele cavalerești ale ciclului arthurian) a vrut să realizeze o operă de însemnătatea unei epopei naționale, întrucît nu lipsește aici nici inspirația folclorică, nici aluziile la realitățile politice contemporane.

În mediul aristocratic al curții s-a dezvoltat un roman abundînd în elemente de erudiție, de galanterie și pastorale. Sir PH. SIDNEY (1554—1586) scrie romanul pastoral *Arcadia,* dar *Euphues* al lui JOHN LYLY (1554—1606) este romanul care a făcut epocă. Nu prin subiectul său, foarte simplu, ci prin stilul său, deosebit de graiul obișnuit, încărcat de forme retorice, abundînd în imagini și comparații, în aliterații și jocuri de cuvinte, într-o prețiozitate (pe care Shakespeare a ridiculizat-o prin Armado, în *Chinurile zadarnice ale iubirii* deși marele dramaturg a fost influențat și el de pasiunea antitezelor și metaforelor, propagată de Lyly și continuată de R. Greene), care va crea un adevărat curent: „eufuismul", echivalentul englez al gogorismului spaniol, al marinismului italian sau al prețiozității saloanelor din Franța.

Totodată, ia naștere acum și un roman inspirat din evenimentele vieții de toate zilele. *Călătorul ghinionist* (1594) al lui TH. NASHE (1567—1601), lucrat după schema romanului picaresc, își desfășoară episoadele pe fondul evenimentelor istorice importante ale Europei din acest secol, eroul întreținînd și discuții umaniste și manifestînd atitudini satirice față de realitatea din Anglia timpului său sau din Italia — prezentată ca patria artei și a crimei, a frumosului și a corupției. Nashe este un realist și un pamfletar, scriitor vizibil influențat de Aretino și de Rabelais.

4. Shakespeare, poet

Cel mai important moment însă al poeziei engleze din epoca Renașterii îl înseamnă WILLIAM SHAKESPEARE (1564—1616).

Plătind tribut modei timpului în care înflorea o poezie senzuală și lascivă, preferată de aristocrații libertini, o poezie de inspirație clasică sau italiană, Shakespeare scrie, luîndu-și subiectul din *Metamorfozele* lui Ovidiu, poemul *Venus și Adonis.* Poemul dezvoltă cunoscuta legendă a dragostei zeiței pentru fermecătorul tînăr Adonis. Dar Shakespeare refuză spiritul legendar sau mitologic, instinctul său realist îl împinge înspre datele realității. Venus apare aici ca o femeie din aristocrația epocii elisabetane, răvășită de patimi, iar Adonis ca un tînăr sportiv, plictisit de insistențele unei curtezane, — și pasiunile realist prezentate vor fi presărate cu episoade și imagini din viață la fel de realist redate. Mai întins decît acest poem (care are aproape 1 200 de versuri) este *Siluirea Lucreției.* În timp ce în primul poetul arată încercarea unei femei de a seduce un tînăr, aici este vorba de necinstirea unei femei neprihănite de către un dezmățat — act care îi revoltă pe patricieni, determinîndu-i la alungarea regilor și abolirea regalității la Roma. Alegerea unui asemenea subiect

era legat desigur și de o judecată, din partea poetului, a amoralității capetelor încoronate. Poemul abundă în pătrunzătoare analize ale momentelor psihologice și în discursuri frumos construite, deși exhaustive, dar și în pasaje picante.

Aceste poeme cu lungi dezvoltări discursive arată ce vor însemna pentru Shakespeare rigorile impuse de forma sobră și fixă a sonetului, deși contemporanii săi îl elogiau mai mult pentru aceste poeme de o voluptate specific renascentistă.

Shakespeare presărase vreo douăsprezece sonete în piesele sale de început, dar cele 154 de sonete, scrise într-o perioadă de numai trei ani (1598—1601), sînt de altă natură: complexul de idei și sentimente care le-a dat naștere corespunde unui moment dramatic din existența poetului. Sonetele închid o pasiune de trei ani, înfățișîndu-ne dramatic (expoziție, complicații, peripeții, deznodămînt) un mic roman de dragoste, cu trei personaje: poetul, iubita infidelă și prietenul lui, care îl înșeală, luîndu-i iubita. Materia sonetelor este dată de momente disparate: un tablou intim, o călătorie, un bal, lamentații, reproșuri, regrete, exclamații de orgoliu sau momente de seninătate. Shakespeare exprimă ideea unei iubiri pure și statornice — ca în sonetul 116:

„Eu nu cred că sînt piedici la unirea
A două inimi ce credință-și țin;
Iubire-adevărată nu-i iubirea
Ce piere cînd în cale-i piedici vin...“

ceea ce nu exclude însă luciditatea, realismul, refuzul artificiilor convenționale de stil și al iluzionării voluntare, idee pusă în relief în sonetul 130:

„În ochii dragei mele nu văd soare
Și roșul gurii ei nu-i de coral.
De-i albă neaua, pieptul ei e pal
Și păru-i negru — corzi de sîrmă pare.
. . . . . .
Și, totuși, o socot la fel de rară
Ca toți acei ce mint cînd o compară“.

Foarte des revine în aceste sonete conștiința superiorității poeziei, singura ce dă valoare de eternitate iubirii, geniul poetului putînd înfrînge timpul, moartea și uitarea, ca în concluziile sonetelor 65, 18 etc.:

„Dar tu, iubirea mea, stînd împotrivă-i,
În neagra mea cerneală străluci-vei!
. . . . . .
Doar tu — prin pana mea — vei crește pură
Ca un răsuflet alb — pe orice gură“.

Dezamăgirile iubirii îl împing la o considerare lucidă și rece a întregii stări de lucruri din jurul său, — de unde o aspră judecată a viciilor societății, accente prin care se traduc înșeși dezamăgirile umaniștilor văzînd

adevărata față a noii lumi burgheze, momentul de criză a umanismului, în cunoscutul sonet 66 :

„Scîrbit de toate, tihna morții chem,
Sătul să-l văd cerșind pe omul pur,
Nemernicia-n purpuri și huzur,
Credința — marfă, legea sub blestem
Onoarea — aur calp, falsificat...“

Pentru arta poetică a lui Shakespeare concludent este și sonetul 76 :

„Cuvinte vechi le pun în nou veșmînt,
Același ban l-arunc a doua oară.
Nu iese-un soare nou din orice-apus?
Eu spun cuvinte care s-au mai spus“.

Caracterul patetic al sonetelor lui Shakespeare este dat de permanenta luciditate cu care poetul se analizează riguros. Lipsește de asemenea ideea de regret. Ca un adevărat reprezentant al spiritului Renașterii, Shakespeare nu are motive să-și reproșeze că a urmat căile naturii sau ale plăcerii, care nu pot să fie niciodată rele cît timp sînt sincere și pure. Dar iubita lui (constatare pe care o va face și Othello) nu este decît un aspect mincinos al naturii, o ființă ce nu merita ca el, poetul, să abdice pentru ea de la demnitatea lui. Și momentul cel mai adînc al dramei este atins cînd poetul capătă sentimentul de umilință, de a nu se fi putut elibera la timp.

Probabil că, alături de alte cauze (printre care și cunoașterea traducerii în manuscris a *Eseurilor* lui Montaigne), sfîrșitul acestei povești de iubire îl va fi influențat într-o oarecare măsură pe Shakespeare în adoptarea, după anul 1601, a unei optici mai întunecate asupra vieții și oamenilor. Luate în ansamblul lor, cele 154 de sonete constituie poate cel mai frumos poem al Renașterii.

5. Renașterea în Germania

Epoca de înflorire a literaturii germane medievale se încheie cu autorii secolului al XIII-lea, pe care i-am studiat. Secolul următor cunoaște doar o dezvoltare a teatrului religios, iar secolul al XV-lea aduce o atenție deosebită pentru poezia populară, alături de școlile de maeștri cîntăreți ; apoi dezvoltarea unui teatru profan și a unei literaturi satirice și didactice : manifestări care traduc avîntul burgheziei mici orășenești.

Spre deosebire de alte țări, perioada Renașterii se afirmă în Germania numai prin personalitățile lui Luther, Hutten, Hans Sachs, și o literatură de pamflete.

Care sînt cauzele acestei penurii literare din Renașterea germană ? Și de ce în Germania întîrzie atît de mult o renaștere literară ?

Spre deosebire de alte țări vest-europene, în Germania slaba dezvoltare a forțelor de producție prelungește îndelung relațiile de producție feudale, împiedicînd evoluția economică și socială. Germania nu participă nici la o operă de colonizare și de descoperiri geografice, ca Italia sau Spania. În timp ce în Italia, de exemplu, una din principalele pîrghii de progres ale capitalismului, și anume comerțul bancar, este foarte dezvoltată, în Germania nu cunoaștem decît două familii de mari financiari.

Sub raportul politic intern, țara era împărțită în o mie de unități teritoriale independente, inegal dezvoltate și fără suficiente legături între ele, fiecare stăpîn feudal storcîndu-și fără milă supușii. Împăratul Carol Quintul și urmașul său, în loc să caute să promoveze centralismul politic (existent în Franța sau Spania), favorabil dezvoltării burgheziei, are doar preocuparea de a lupta pentru cucerirea Italiei, asociindu-se cu marea nobilime catolică. Prin impozite mereu sporite și prin tot felul de restricții feudale, orașele sînt lovite în interesele lor, iar clasa burgheză nu se poate dezvolta. Nici războiul țărănesc german din 1525, care a cuprins întreaga țară și s-a terminat printr-o înfrîngere urmată de represiuni sîngeroase, nu izbutește să răstoarne vechile instituții și relații feudale. Țăranii înstăriți fură complet ruinați, clerul și nobilimea suferiră de asemenea foarte mult, în timp ce la orașe „dominația patriciatului fu pretutindeni reînviată“ [1], pentru ca beneficiarii să rămînă pînă la urmă marii feudali. Mișcarea Reformei izbutește datorită sprijinului inițial al țărănimii și burgheziei ; totuși, chiar și exponentul oficial al Reformei, Luther, este încă în mare măsură un om al evului mediu ; teologia sa protestantă rămîne rigid dogmatică, întocmai ca o operă medievală. În timpul războiului țărănesc, Luther nu ezită să se ralieze vechilor forțe ale trecutului, în timp ce adevăratul revoluționar al epocii, Thomas Münzer, în curînd învins și decapitat, scria — vizînd în final pe „doctorul minciună“, Luther :

> „Suveranii și domnitorii sînt cei mai mari hrăpăreți, hoți și tîlhari. Ei își însușesc totul... Dumnezeu a poruncit, spun ei, să nu furi — și socotesc că această formulă nu-i privește pe ei. De aceea ei jupoaie pielea de pe bietul țăran și de pe muncitor. Dacă cineva se împotrivește, este trimis la spînzurătoare — iar «doctorul minciună» aprobă, spunînd «amin» !“

Nici cultura latină, ce alimenta Renașterea și Umanismul, nu își are aici un teren pregătit de tradiție, ca în celelalte țări. În sfîrșit, animozitatea germană pentru tot ce provine din lumea romană este creată și de lupta dusă contra birurilor papale și de lupta dintre secerdoțiu și imperiu.

6. Umanismul german și Erasm

Determinat de aceste împrejurări specifice, umanismul german va fi mai mult preocupat de problemele bisericii sau teologiei, combătînd vehemet obscurantismul clerical, și mai puțin de idealul dezvoltării multilaterale a omului sau de senzualismul „păgîn“ de inspirație clasicizantă.

[1] F. Engels, *Războiul țărănesc german*, în K. Marx—F. Engels, *Opere*, vol. II, E. P., 1960.

Martin Luther neagă o serie de dogme și rînduieli ale bisericii catolice, dar nu de pe pozițiile umanismului. Traducător al *Bibliei*, Luther pune bazele unei limbi literare germane comune — limba învățată „de la mama de-acasă, de la copiii de pe stradă, de la omul simplu din piață".

Johannes Reuchlin (1455—1522) este un reprezentant adevărat al umanismului științific german, renumit filolog și gînditor neoplatonician, autor al unui volum de scrisori polemice care a ocazionat apariția uneia din cele mai citite cărți ale Renașterii: *Scrisorile oamenilor obscuri*, operă anonimă de satiră anticlericală, la elaborarea căreia se știe că a contribuit și Hutten.

Ulrich von Hutten (1488—1523) a fost cel mai strălucit umanist și hotărît om de acțiune german. În afara contribuției sale la opera mai sus citată, Hutten este autorul unei vehemente satire antipapale (*Dialoguri*, 2 vol.). Deși vederile sale se apropiau de cele ale Reformei, totuși el privește cu un scepticism clarvăzător certurile teologale al căror campion era Luther: „Devorați-vă unul pe altul, să nu mai rămînă nimic din voi! — exclamă umanistul Hutten. Să piară tot ceea ce împiedică nașterea culturii".

O remarcabilă influență a exercitat asupra umanismului german Erasm din Rotterdam, olandez de origine, dar considerîndu-se „cetățean al lumii" și trăind aproape toată viața în Italia, Anglia, Franța etc., legat printr-o strînsă prietenie cu Th. Morus și întreținînd relații cu toți marii umaniști europeni.

Desiderius Erasmus (1466—1536) a exercitat o suveranitate intelectuală necontestată asupra întregii Europe culte a timpului. Printre numeroasele sale opere de erudiție filozofică sînt traducerea latină a lui Euripide, ediția integrală în limba greacă a lui Aristotel, gramatici, dicționare, tratate de limba latină sau elină, precum și o versiune critică a *Noului testament* în limba greacă cu o nouă traducere latină — operă de critică filologică devenită puternică armă teoretică a Reformei.

Dintre operele originale, de o faimă imensă s-au bucurat: *Adagia*, culegere de cugetări și maxime ale anticilor comentate, „carte decisivă pentru viitorul literaturilor, constituind prima revelație a faptului că literaturile nu sînt decît depozitul înțelepciunii omenești" (Nisard); *Colocviile*, dialoguri în care satira cea mai ascuțită domină informația asupra diverselor stări de lucruri din unele țări, operă de observație extrem de fină și de caustică vervă umoristică, cu sensuri filozofice mai bogate și mai profunde ca în oricare altă operă erasmică; în fine *Lauda nebuniei* (1509).

Lauda nebuniei (în sensul de „lauda prostiei îngîmfate") este o bufonă trecere în revistă, cu o diabolică vervă satirică, a celor mai felurite vicii ale societății contemporane. Nu scapă de biciul lui Erasm nici nobilii feudali, nici curtenii, iar regele este:

> „Un ignorant al legilor, dușman aproape pe față al binelui obștesc, urmărind propriile sale interese, supus desfrîului, urînd știința, adevărul și libertatea".

Nu scapă, în primul rînd, întreaga ierarhie ecleziastică : călugării — trîndavi, ignoranți și vicioși ; teologii — scolastici, înguști și sadici ; episcopii — preocupați numai de strîngerea de averi ; în fine papii — vanitoși, simoniaci, corupți și sîngeroși. Nu scapă nici reprezentanții diferitelor categorii sociale și profesiuni ale timpului. Mai ales negustorii sînt atacați cu deosebită înverșunare :

„Neamul negustoresc e mai prost și mai mîrșav decît toate celelalte, fiindcă negustorii își propun un scop deosebit de odios în viață și îl realizează prin mijloacele cele mai ticăloase: ei mint veșnic, se jură, fură, pungășesc, înșeală — și cu toate acestea se consideră primii oameni din lume, numai pentru că degetele lor sînt împodobite cu inele de aur".

Deosebit de semnificativ pentru gîndirea lui Erasm și în genere pentru vederile lucide ale umanismului care denunță dintru început puterea de corupție a banului, racila esențială a noii societăți burgheze, este atacul la adresa dumnezeului bogăției :

„De hotărîrile lui depind războaiele, pacea, puterea statului, sfaturile, judecățile, adunările populare, căsătoriile, convențiile, aliațele, legile, artele, jocurile, operele științifice — într-un cuvînt toate chinurîle sociale și private ale muritorilor".

Deși indirect a ajutat mult Reforma, iar reformatorii și-au pus cele mai mari speranțe în el, totuși Erasm, sesizînd imediat fanatismul lor religios, a devenit pînă la urmă dușman declarat al protestantismului — încît furiosul Luther îl numea „cel mai scelerat om care a existat vreodată".

Apărînd independența spirituală a omului, Erasm n-a avut totuși un clar și pozitiv ideal social, iar critica lui, lipsită de un caracter revoluționar, „se termină cu resemnarea ironică a unui înțelept" (Jirmunski). Adeseori însă Erasm se situează pe poziția de interese a poporului, ca în importanta sa operă *Jeluirea păcii* :

„O mare parte a poporului urăște războiul și imploră pacea. Numai puțini sînt cei a căror bunăstare josnică depinde de durerile poporului și doresc războiul. Judecați singuri : este oare drept ca necinstea lor să fie mai importantă și să aibă mai multă putere decît voința tuturor oamenilor buni ?"

7. Hans Sachs, poet pamfletar

Reforma germană, rupînd cu tradiția romană bisericească, rupe și cu posibilitatea de legătură cu tradiția clasică necesară umanismului. Spiritul Reformei germane cade în fanatism, minuție, scolastică seacă, atmosferă în care nu se poate manifesta decît pamfletul și poezia de caracter burghez.

Johanes Fischart (1546—1590), de exemplu, este autorul pamfletului *Corabia norocoasă,* în care sînt prezentați locuitorii din Zürich aducînd o fiertură de mei, încă foarte caldă, la Strasburg, pentru a arăta locuitorilor acestui oraș cît de repede le-ar putea veni în ajutor în caz de nevoie. Este evident aici sensul unui apel la unire a micilor principate,

Scanned with OKEN Scanner

fapt care convenea intereselor burgheziei. Pe lîngă vehemente satire antimonahale, Fischart a tradus liber (transpunînd acțiunea în atmosfera vieții germane a timpului) prima carte a celebrului roman al lui Rabelais.

Poezia lui HANS SACHS (1494—1576), „Cizmarul din Nürnberg", este opera unui cetățean burghez preocupat de problemele și gusturile comunității sale orășenești, dar în același timp opera unui patriot abordînd arzătoare chestiuni politice sau religioase. Profundă, simplă și sinceră, poezia lui preferă forma alegorică.

> Dar această alegorie capătă viață, cînd vorbește, de pildă, despre o turmă de oi (comunitatea creștină) atrasă de strălucirea înșelătoare a lumii (biserica catolică) și rătăcindu-se într-un deșert, departe de păstorul și pajiștea sa. Rămasă fără apărare, turma e atacată de animale sălbatice. Mai ales un leu (papa Leon al X-lea) face ravagii în turmă. Dar o privighetoare (Luther), se aude și conduce turma spre o cîmpie înverzită (Reforma), unde strălucește soarele adevărului și unde curg izvoarele cu apă vie ale credinței. În zadar broaștele (dușmanii Reformei) orăcăiesc, cîntecul privighetorii e prea clar pentru a fi înăbușit.

Haina alegoriei o îmbracă și satira lui Hans Sachs (procedeul alegoriei este caracteristic poeticii medievale; de altfel, Hans Sachs este un poet de tranziție), ca de exemplu în următorul pamflet îndreptat împotriva societății sale corupte:

> Un diavol caută un zidar, căci lumea merge din ce în ce mai prost, iar clădirile iadului trebuie mărite. Poetul îi răspunde: „Ești rău informat. Niciodată lumea n-a fost atît de lipsită de păcate ca acum. Papii nu mai țin la puterea lor lumească, episcopii disprețuiesc bogățiile, călugării trăiesc în castitate, principii guvernează în mod drept, iar în orașe domnește ordinea și pacea. Iadul este destul de încăpător pentru turci și pentru alți păgîni. Cît despre creștini, de-acum ei vor merge cu toții în rai". Amenințat cu iadul pentru că a mințit astfel, poetul nu va scăpa decît promițînd că va aduce patru oameni care să susțină cele spuse de el. „Și iată, încheie poetul, sînt zece ani de cînd caut acești oameni, dar nimeni nu vrea să-mi fie martor. Nu-mi rămîne decît să aștept judecata de apoi!"

Iată-l deci pe Hans Sachs ca un discipol al Reformei și critic sever al moravurilor clasei conducătoare. Spirit caustic, poet cu convingeri exprimate patetic, om integru, mare animator al școlii de „maeștri cîntăreți", dar lipsit de suficient gust artistic, Hans Sachs întruchipează idealul unei societăți noi, burgheze, însetată mai mult de adevăr și de libertate, fără a da suficientă atenție și elaborării artistice a operei sale literare.

În imensa sa operă literară (cam șase mii de poezii și peste două sute de piese), Sachs s-a inspirat din autorii antici și nuveliștii italieni, dar în primul rînd din tradițiile populare orale. În aceasta stă explicația imensei sale popularități — precum și în abordarea problemelor contemporane și în realismul democratic al operei sale. Uitat mult timp de intelectualii germani, Hans Sachs a fost readus în circuitul atenției literare de entuziastul tînăr Goethe, care l-a imitat în scenele din viața cotidiană din *Faust I*, precum și de Richard Wagner, care l-a imortalizat în drama sa muzicală *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*.

Scanned with OKEN Scanner

8. Poezia populară

Poezia populară *(Volkslied)*, creată inițial de un poet anonim din popor și apoi perfecționată prin contribuția colectivității, își păstrează importanța în primul rînd din punctul de vedere al conținutului. Poezia populară este, în mai mare măsură decît poezia cultă, o expresie a luptei vieții. În timp ce poezia populară reflectă viața și concepția poporului, munca și speranțele sale, suferința și luptele sale, și în timp ce poezia cultă este adeseori convențională, prima se plasează în realitatea vieții. Dar poezia populară nu s-a putut transmite decît pe cale orală, de aceea cantitatea producțiilor transmise posterității este foarte redusă. Trebuie să admitem însă că în Germania, paralel cu *Minnesang*-ul cavaleresc, a înflorit și poezia populară, în jurul anului 1200; influența sa asupra poeziei lui Walter von der Vogelweide, de pildă, nu poate fi negată. Începînd din secolul al XV-lea, o dată cu decăderea cavaleriei și a liricii de curte, ia un mare avînt producția și circulația poeziei populare, alimentată acum de învolburatele lupte sociale ale vremii.

Poezia populară epică germană înflorește în primul rînd în Elveția, regiune în care fermenta nemulțumirea poporului împotriva asupritorului regim politic al Habsburgilor. În alte părți, de asemenea ia o mare dezvoltare acest gen, în condițiile oprimării, dar și ale revoltei amenințătoare a țăranilor împotriva prinților și nobililor. Din timpul războiului țărănesc german datează cunoscutul cîntec *Săracul Konrad*, încă din primele versuri aducînd viguroase accente revoluționare:

„Sînt Konrad cel sărac
și vin de peste tot,
din țara asupririi și a foamei —
vin înarmat cu suliță și ghioagă.
Nu mai vreau să fiu rob,
iobag, clăcaș și fără drepturi.
Aceeași lege să domnească
și peste prinți, și peste noi.
Sînt Konrad cel sărac.
Sulițelor, înainte!
Izbiți în dreapta și în stînga!“

Poezia populară lirică germană este adeseori mult superioară celor mai frumoase cîntece de dragoste ale poeților de curte. Vibrația sentimentală sinceră, puritatea ingenuă a simțirii populare și reacția sufletului țăranului în fața naturii sînt exprimate aici în tonuri fine și în nuanțe delicate, constituindu-se într-o inepuizabilă sursă, din care se vor alimenta mai tîrziu poeți ca Goethe, Heine, Uhland. Lirica populară germană a început să fie adunată în culegeri tipărite încă din secolul al XVI-lea, pentru ca, după Herder, patrimoniul literaturii germane să fie îmbogățit prin colecții devenite celebre, ca *Glasurile popoarelor în cîntece* (Herder) sau *Cornul minunat al copilului* (Arnim și Brentano).

9. Cărțile populare germane

Alături de poezie, poporul și-a creat în secolul al XV-lea și al XVI-lea și o literatură distractivă, fundamental diferită de proza curteană. Poporul prefera anecdota în locul prelucrărilor grandilocventului epos cavaleresc sau al afectatelor romane curtene; prefera farsele în locul vitejeștilor fapte de arme; sau gluma, chiar și vulgară, în locul sentimentalelor povești de dragoste.

În această literatură — cărți simple și naive, în ediții ieftine, împodobite cu xilogravuri — găsim oameni, concepții, situații cu totul deosebite decît acelea din proza de curte. Găsim aici țărani și mici burghezi, cu simplitatea, umorul și spiritul lor practic, dar și cu mentalitatea lor îngustă, cu zgîrcenia și nătîngia lor. Pe de altă parte, găsim și lumea cavalerească în dezagregare, pe nobili, pe preoți, pe călugări; satira acestor cărți îi biciuiește pe toți și cu toate defectele lor.

Cartea populară intitulată *Burghezii din Schilda* (1597) este o umoristică ridiculizare a prostiei, gravă și solemnă, a burghezilor din orășelul Schilda, constituind unul din aspectele cele mai amuzante ale vechiului umor german. Cartea povestește neghiobiile acestor burghezi, satirizînd în același timp absurdițățile administrației locale.

Iată ca exemplu cîteva momente ilustrative:

> Cetățenii din Schilda s-au hotărît să-și clădească o nouă primărie. Lemnul de construcție trebuia adus de dincolo de dealul de la marginea satului. Trunchii de copaci, tăiați, erau tîrîți cu mare greutate, cu funii și lanțuri, pînă în vîrf de deal, apoi trași la vale, în orășel. Iată însă că spre sfîrșit se rupe o funie cu care lemnul era tras și trunchiul se rostogolește la vale, pînă în Schilda. Burghezii au rămas uluiți: „Sîntem niște proști; de ce ne-am căznit noi atît să tragem din greu lemnul pe deal în jos, cînd doar lemnul poate veni singur?“ Și, după ce s-au sfătuit cu toții, au hotărît să care din nou tot lemnul de la locul de construcție pînă în vîrful dealului, ca de acolo să-i dea drumul să se rostogolească singur la vale.
>
> Intr-o zi, burghezii din Schilda au prins un hoț. După ce l-au prins și-au dat seama că în orașul Schilda nu există o închisoare. L-au dus într-un șopron fără uși, dar care avea un zid cu o gaură. Pentru ca hoțul să nu poată fugi, l-au pus să-și vîre brațul prin gaura peretelui, iar dincolo de zid i-au dat să țină în mînă, de mijloc, un băț. Convinși că hoțul nu va putea fugi, deoarece astfel ținînd bățul el nu-și va putea trage brațul din gaura zidului, burghezii s-au culcat liniștiți și mîndri de ingeniozitatea lor. A doua zi dimineața s-au întors. Hoțul era în același loc, ținînd mereu mijlocul bățului și deci fiindu-i imposibil să fugă. De ce? Pentru că în cele din urmă, burghezii au aflat că și hoțul era tot un burghez deștept din Schilda...

Printre cele mai cunoscute cărți populare germane ale secolului al XVI-lea este cartea despre *Doctor Faust* (1587).

O dată cu mișcarea umanismului începe și se desfășoară larg și tendința de a cunoaște natura și puterile tainice care susțin lumea în devenirea ei. Această aspirație spre cunoașterea științifică — condamnată aspru de biserică — a dus la cercetări și rezultate serioase, ca de pildă la fundamentarea chimiei și farmacologiei moderne; dar pe de altă parte, sub influența medievalei gîndiri superstițioase, pe alții i-a mînat înspre negurile științelor oculte. Apar acum o mulțime de astrologi, vrăjitori,

Scanned with OKEN Scanner

alchimiști, căutători de comori și magicieni. Printre aceștia se bucura de un mare renume un oarecare dr. Faust, care, în primii ani ai secolului al XVI-lea străbătea Germania, înșelînd lumea cu prorociri și scamatorii.

La renumele de care se bucura acest personaj a venit să se asocieze vechiul și bogatul fond de legende, povești și anecdote despre vrăjitori și legăturile lor cu diavolul, care îi ajuta în vrăjitoriile lor. Credința în diavol era în mod atent întreținută de preoți, pentru ca prin amenințarea și teama de infern biserica să-și mențină și să-și consolideze autoritatea. Prin urmare, figurile faustice (ca aceea a lui Teofil din miracolul lui Rutebeuf), care pînă acum erau rezumate la trăsătura principală a legăturilor lor cu diavolul, capătă deodată consistență, complexitate și numele acelui real Johann Faust.

Nucleul cărții este de fapt istoria unui spirit cercetător care tinde să depășească limitele intelectuale strîmte impuse de autoritarul mod medieval de gîndire teologică. Reacțiunea bisericii care ura orice tendință de cercetare științifică a atribuit acestei aspirații intelectuale relații strînse cu diavolul. Prin această interpretare forțată este redat în carte pactul cu diavolul al lui Faust și sfîrșitul său. Primul pas care îl duce pe Faust pe drumul infernului este refuzul teologiei și atașarea de științele naturii și de medicină. El vrea cu ardoare să cunoască toate temeiurile cerului și ale pămîntului. Curiozitatea cunoașterii și setea după plăceri lumești îl duce să încheie un contract cu diavolul, vînzîndu-și sufletul. Încercările de revenire la credință sînt zădărnicite de diavol. Cînd se apropie expirarea contractului, Faust se căiește, dar e prea tîrziu — și Faust cade jertfă îndrăznelii sale.

Acest final consemnează triumful îngustei concepții religioase și al fricii naive de diavol asupra năzuinței de a cunoaște. De aceea, spiritul de cercetare este aici categoric amenințat cu pedeapsa infernului. De fapt, în această epocă, mișcarea științifică ce începuse atît de promițător este dată înapoi nu numai de mișcarea Contrareformei, ce reactualizează negrele vremi medievale ale Inchiziției, ci, în țările reformate, chiar și de teologia reacționară protestantă, care s-a constituit dogmatic, ca autoritate primordială ostilă cercetării libere.

Figura populară a lui Faust însumează o mulțime de trăsături progresiste. „Emanciparea persoanei omenești de concepțiile dogmatice bisericești, cercetările independente în domeniul științelor interzise, bazate pe rațiune și experiență și extinse dincolo de limitele îngăduite de teologia scolastică, renunțarea la ascetismul monahal și năzuința spre dezvoltarea multilaterală a persoanei și spre bucuriile senzuale ale vieții, toate aceste noi fenomene, caracteristice Renașterii, și-au găsit oglindirea în chipul lui Faust creat de legenda populară, explicînd și destinul acestui personaj în literatura mondială de mai tîrziu“ (V. M. Jirmunski).

Dar cartea care s-a bucurat de cea mai mare popularitate, o popularitate ce durează pînă azi, este culegerea de anecdote al căror erou este *Till Eulenspiegel* (prima ediție a apărut prin 1480).

Till Eulenspiegel nu pare a fi o creație a fanteziei, ci o figură luată din realitate. Potrivit datelor cărții, el ar fi fost un băiat de țăran din

nord-vestul Germaniei, trăind în secolul al XIV-lea și vagabondînd prin Germania, un poznaș viclean care mereu juca fel de fel de feste prinților sau meseriașilor, cavalerilor sau negustorilor, preoților sau chiar țăranilor naivi.

În această carte populară (din care s-a inspirat mult și părintele literaturii flamande, Charles de Coster, în capodopera sa *Legenda lui Ulenspiegel și a lui Lamme Goezdak,* apărută în 1867) se simte permanent o ascuțită tendință socială, un protest masiv contra societății feudale și ura țăranilor împotriva tuturor asupritorilor săi, chiar dacă faptele acestui atît de popular și la noi „Till Buhoglindă" îmbracă forma umorului. De preferință Till face poznele sub masca unei inocente naivități, iar atît farsa cît și umorul rezultă din faptul că Till își îndeplinește sarcinile primite nu după sensul lor normal, ci pe dos, executîndu-le în sens literal, spre paguba celor care îi dau aceste sarcini (de exemplu întîmplările cu turtarul sau cu blănarul).

10. Literatura Renașterii engleze și germane în Romînia

Dintre scriitorii Renașterii engleze, singurul cunoscut în Romînia relativ de timpuriu a fost Shakespeare, căruia Eminescu (ms. Acad. R.P.R. 2262. f. 67) îi dedica un entuziast sonet, scris în formă shakespeariană, care se termină astfel:

„Căci tot ce simt, de este rău sau bine, —
destul că simt, — tot ție-ți mulțumesc.
Tu mi-ai deschis a ochilor lumină,
m-ai învățat ca lumea s-o citesc..."

Printre primele sonete shakespeariene traduse în romînește sînt cele opt publicate de Gr. N. Lazu, în 1894 (în culegerea amintită), probabil chiar după original. Mai tîrziu, N. Eremie traduce cîteva (Iași, 1918), iar M. Marcus publică în 1922 o plachetă (36 p.) în care sonetele lui Shakespeare apar în versuri albe, unele reușite, dar într-o traducere prea liberă. Mult superioare sînt traducerile apărute recent în diverse reviste (de Mihail Sebastian, Ion Frunzetti, Mihnea Gheorghiu, N. Argintescu-Amza, Petre Solomon).

Din literatura Renașterii germane, prima carte populară ce pare a fi fost cunoscută la noi este *Fortunatus,* traducere al cărei manuscris circula mult în Ardeal. C. Filipescu traduce (în 1836) *Ahasverus,* operă pe motivul cunoscut al unei povestiri populare germane. Dintr-o versiune franceză este tradusă (de G. Plești oianu, în 1838) *Istoria Ghenovevei de Brabant.* În fine, de o mare popularitate se bucură *Toată viața, istețiile și faptele minunatului Tilu Buhoglindă (Till Eulenspiegel* a suscitat apariția popularului nostru Păcală), în traducerea lui Ion Barac (Brașov, 1840). Într-o traducere mai puțin cunoscută a apărut (de V. Tempeanu, 1909) un *Fastnachtspiel* al lui Hans Sachs, *Fierul înroșit.*

Scanned with OKEN Scanner

O mențiune specială merită aici *Hristoitia,* prelucrarea după *De civilitate morum puerilium* a lui Erasm, manual de educație devenit carte de căpătîi în școlile grecești, apoi în cele romînești, tradus în versuri de Naum Rîmniceanu la începutul secolului al XIX-lea și, într-o nouă versiune, prelucrat de Anton Pann (Sibiu, 1834).

11. Concluzii asupra literaturii din epoca Renașterii

Epoca Renașterii readuce în istoria literaturii universale — în condițiile revoluționare ale instaurării relațiilor capitaliste și ale afirmării burgheziei — măreția umanismului, aplicația materialistă, tendințele raționaliste ale clasicismului greco-latin, înăbușite timp de aproape un mileniu de condițiile regimului feudal și de aliatul său principal biserica, cu tirania și obscurantismul ei.

Prima trăsătură a literaturii Renașterii este dată de caracterul său umanist, înalta prețuire a demnității, libertății și posibilităților omului, aprecierea valorilor materiale și intelectuale ale vieții umane, spiritul combativ dezlănțuit împotriva vechilor relații sociale, a constrîngerilor și prejudecăților medievale. A doua este legătura celor mai de seamă scriitori cu tradițiile folclorice și spiritul popular (Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega etc.), precum și cu tradițiile istorice ale poporului respectiv, fapt ce trebuie pus în legătură cu tendința, caracteristică epocii, de întemeiere și consolidare a statelor naționale. A treia principală trăsătură a literaturii Renașterii este nu atît caracterul său burghez (de altminteri cert și evident), cît faptul că marii scriitori ai timpului au depășit îngustele limite ale vederilor burgheziei, intuind și denunțînd cupiditatea și egoismul feroce, germenii racilelor de mai tîrziu, caracteristice acestei clase.

Această intuiție se va traduce mai ales în notele de dezamăgire, melancolie și scepticism ce străbat operele perioadei de „criză a umanismului", perioadă legată de reacțiunea feudal-catolică (Tasso, Calderon, Montaigne etc.). Iar din momentul cînd burghezia va ajunge tot mai mult stăpînă pe pozițiile economice, literatura va căpăta și ea un caracter diferit, începînd cu cea din Anglia, țară în care va avea loc prima revoluție burgheză, în secolul următor.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

A. Clasicii marxism-leninismului

K. MARX și F. ENGELS, *Manifestul Partidului Comunist,* în *Opere,* vol. IV, Ed. P., 1958.
K. MARX și F. ENGELS, *Despre artă și literatură,* E.P.L.P., 1953.
KARL MARX, *Contribuții la critica economiei politice,* E.S.P.L.P., 1954.
F. ENGELS, *Originea familiei, a proprietății private și a statului,* în K. Marx și F. Engels, *Opere alese,* vol. II, E.S.P.L.P., 1955.
F. ENGELS, *Decăderea feudalismului și ridicarea burgheziei,* Ed. P.C.R., 1945.
F. ENGELS, *Războiul țărănesc german,* în K. Marx și F. Engels, *Opere,* vol. II, E. P., 1960.
F. ENGELS, *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filozofiei clasice germane,* în K. Marx și F. Engels, *Opere alese,* vol. II, E.S.P.L.P., 1955.
V. I. LENIN, *La ce moștenire renunțăm,* în *Opere,* Ed. P.M.R., 1951.

B. Istorie generală

E. M. JUKOV, *Istoria universală* (în 10 vol.) (trad. din l. rusă). Red. princ. —, Vol. I—III, București, 1958—1960.
V. I. AVDIEV, *Istoria orientului antic* (trad. din l. rusă), București, 1951.
V. S. SERGHEEV, *Istoria Greciei antice* (trad. din l. rusă), București, 1951
V. V. STRUVE și D. P. KALLISTOV, *Grecia antică* (trad. din l. rusă). Sub red. —, București, 1958.
N. A. MAȘCHIN, *Istoria Romei antice* (trad. din l. rusă), București, 1951.
N. A. MAȘCHIN, *Principatul lui Augustus* (trad. din l. rusă), București, 1954.
I. A. KOSMINSKI, *Istoria evului mediu* (trad. din l. rusă), vol. I—II. Sub red. — Moscova, 1952—1954. Edit. Univ. C. I. Parhon (litogr.), București, 1955.
M. A. DINNIK, ș.a. *Istoria filozofiei* (în 5 vol.) (trad. din l. rusă), vol. I, București, 1953.
G. FOURGÈRES, ș.a. *Les premières civilisations,* III-e ed., Paris, 1935.
P. ROUSSEL, *La Grèce et l'Orient,* Paris, 1928.
H. HAUSER, AUG. RENAUDET, *Les débuts de l'âge moderne,* Paris, 1929.
WILL DURANT, *Histoire de la civilisation* (în 9 vol.), vol. I—V, Paris, 1952.
J. H. BREASTED, *Geschichte Aegyptens.* Übersetzt von H. Ranke, Zürich, 1936.
S. N. KRAMER, *Istoria începe la Sumer* (trad. din l. engleză), București, 1962.
L. DELAPORTE, *La Mésopotamie. Les civilisations babylonienne et assyrienne,* Paris, 1923.
A. BERTHOLET, *Histoire de la civilisation d'Israel* (tr. par. J. Marty), Paris, 1929.
G. COURTILLIER, *Les anciennes civilisations de l'Inde,* Paris, 1930.
L. HOMO, *L'Italie primitive et les débuts de l'imperialisme romain,* Paris, 1925.
G. FERRERO, *Grandeur et décadence de Rome* (tr. par Mengin), t. I—VI, Paris, s.d.
L. REAU, G. COHEN, *L'art du moyen âge et la civilisation française,* Paris, 1935.
J. BURCKHARDT, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance* (tr. par. M. Schmitt), t. I—II, Paris, 1926.

Scanned with OKEN Scanner

C. Istorii literare

OTTO HAUSER, *Weltgeschichte der Literatur* (in zwei Bänden), Leipzig-Wien, 1910.
P. van TIEGHEM, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique, de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1941.
V. M. JIRMUNSKI, *Istoria zapadnâo-evropeiskoi literaturi*, Pod. red. —, t. I, Moscva, 1947.
GIACOMO PRAMPOLINI, *Storia universale della letteratura* (în 5 vol.), vol. I—II. Seconda edizione, Torino, 1948.
N. SÉGUR, *Histoire de la littérature européenne* (în 5 vol.), t. I—II. Neuchâtel-Paris, 1948.
— *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. I—IX, Milano, 1956—1961.
— *Dizionario letterario Bompiani degli autori, di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. I—III, Milano, 1956—1957.
R. QUÉNEAU, *Histoire des littératures*. Sous la direction de —, t. I—II (éd. Pléiade), Paris, 1956.

AD. ERMAN, *Die Literatur der Aegypter*, Leipzig, 1923.
MAX PIEPER, *Die ägyptische Literatur*, Berlin, 1928.
SERGIO DONADONI, *Storia della letteratura egiziana antica*, Milano, 1957.
BRUNO MEISSNER, *Babilonisch-assyrische Literatur*, Berlin, 1928.
E. DHORME, *Littérature babylonienne et assyrienne*, Paris, 1937.
I. BLOCH et E. LÉVY, *Histoire de la littérature juive*, Paris, 1901.
J. HEMPEL, *Althebräische Literatur*, Berlin, 1930.
ANTONIO BELLI, *Storia della letteratura ebraica*. Seconda edizione, Milano, 1957.
ALB. WEBER, *Histoire de la littérature indienne*, Paris, 1859.
JEAN LAHOR, *Histoire de la littérature hindoue*, Paris, 1888.
A. KEITH, *A history of sanscrit literature*, Oxford, 1928.
RICHARD WILHELM, *Chinesische Literatur*, Berlin, 1926.
G. MARGOULIÈS, *Histoire de la littérature chinoise*, vol. I—II, Paris, 1949 şi 1951.
HERBERT A. GILES, *A history of chinese literature*. New edition, New York, 1958.
FEN IUAN-CIUN, *Scurtă istorie a literaturii clasice chineze* (trad. din l. engleză), Bucureşti, 1960.
JAN RYPKA, *Dejiny perske a tadzicke literatury*, Praha, 1956.
A. J. ARBERRY, *Classical persian literature*, London, 1958.
W. G. ASTON, *Littérature japonaise*, Paris, 1902.
CL. HUART, *Littérature arabe*, Paris, 1920.
A. et M. CROISET, *Histoire de la littérature grecque*, t. I—V, seconde édition, Paris, 1896—1899.
S. I. SOBOLEVSKI, *Istoriia greceskoi literaturi*, t. I—II. Pod. red. —, Moskva-Leningrad, 1946—1955.
S. I. RADȚIG, *Istoriia drevnegreceskoi literaturi*, izd. 2-e, Moskva, 1959.
R. PICHON, *Histoire de la littérature latine*, Paris, 1928.
N. F. DERATANI, *Istoriia rimskoi literaturi*. Pod. red. —, Moskva, 1954.
AUG. ROSTAGNI, *Storia della letteratura latina*, vol. I—II, Torino, 1954—1955.
J. BAYET, *Littérature latine*, Paris, 1958.
S. I. SOBOLEVSKI, *Istoriia rimskoi literaturi*, t. I — Pod. red. —, Moskva, 1959.

FR. de SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, vol. I—II (ed. Sonzogno), Milano, 1939.
B. WIESE ed E. PERCOPO, *Storia della letteratura italiana*, Torino, 1904.
H. HAUVETTE, *Littérature italienne*, VI-e éd. Paris, 1924.
M. TH. LAIGNEL, *La littérature italienne*, Paris, 1926.
NAT. SAPEGNO, *Disegno storico della letteratura italiana*, decima edizione, Firenze, 1954.
FR. FLORA, *Storia della letteratura italiana* (în 5 vol.), vol. I—III, undicesima edizione, Milano, 1959.
ATT. MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana*, ottava edizione, Milano, 1960.
G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, XXI-e éd., Paris, s.d.

Scanned with OKEN Scanner

J. BÉDIER, P. HAZARD, *Histoire de la littérature française, illustrée.* Vol. I—II, Paris, 1923.
E. ABRY, C. AUDIC, P. CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française.* Nouv. éd., Paris, 1935.
I. I. ANISIMOV, G. S. MOKULSKII, A. A. SMIRNOV, *Istoria franțuzskoi literaturi* t. I, Moskva-Leningrad, 1946.
H. TAINE, *Histoire de la littérature anglaise,* VIII-e éd., Paris, 1892.
EDMUND GOSSE, *Littérature anglaise,* V-e éd., Paris, 1920.
E. LEGOUIS, L. CAZAMIAN, *Histoire de la littérature anglaise,* Paris, 1924.
I. I. ANISIMOV ș.a. *Istoriia angliiskoi literaturi,* t. I, Moskva, 1955.
A. ANIXT, *Istoria literaturii engleze* (trad. din l. rusă), București, 1961.
J. FITZMAURICE-KELLY, *Littérature espagnole,* nouv. éd., Paris, 1921.
E. MÉRIMÉE, *Précis d'histoire de la littérature espagnole,* Paris, 1922.
A. VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española* (în 3 vol.), *sexta edición,* t. I—II, Barcelona, 1960.
H. DIETZ, *Angleterre-Allemagne, Histoire littéraire,* Paris, s.d.
A. BOSSERT, *Histoire de la littérature allemande,* IV-a éd., Paris, 1913.
ARTHUR CHUQUET, *Littérature allemande,* III-e éd., Paris, 1909.
ED. ENGEL, *Geschichte der deutschen Literatur,* Bd. 1—II, Wien-Leipzig, 1922.
— *Deutsche Literatur* (în 4 vol.), Bukarest, 1949.
F. MOSSÉ, *Histoire de la littérature allemande.* Sous la direction de —, Paris, 1960.

D. Studii speciale

AD. ERMAN, *La religion des Egyptiens* (tr. par H. Wild), Paris, 1937.
M. E. MATIÉ, *Miturile Egiptului antic* (trad. din l. rusă), București, 1958.
G. MASPERO, *Les contes populaires de l'Egypte ancienne.* III-e éd., Paris, 1905.
S. de RICCI, *Les contes populaires égyptiens et la littérature hébraïque,* Paris, 1911.
G. LEFEBVRE, *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique,* Paris, 1949.
I. S. KAȚNELSON, *Faraon Hufu i ciarodei* (trad. și introd. de —), Moskva, 1958.
O. DRIMBA, *Începuturile prozei narative culte* (extras), București, 1962.
P. DHORME, *Choix de textes assyro-babyloniennes,* Paris, 1907.
S. LANGDON, *Babylonian penitential Psalms,* London, 1907.
I. MIHALCESCU, *Epopeia lui Ghilgameș* (versiune, analiză și note, de —), București, 1920.
G. CONTENAU, *L'épopée de Gilgamesh,* Paris, 1939.
O. DRIMBA, *Primul epos al omenirii* (extras), București, 1957.
ED. MONTET, *Histoire de la Bible,* Paris, 1924.
E. RENAN, *L'Ecclesiaste,* III-e éd., Paris, 1890.
E. RENAN, *Le livre de Job. Etude sur l'âge et le caractère du poème,* V-e ed., Paris, 1894.
G. RYLANDS, *The Psalms of David,* London, 1926.
S. MINOCCHI, *Le perle della Bibbia,* Roma, 1924.
G. POUGET, *Le Cantique des cantiques,* Paris, 1934.
ED. DHORME, *La poésie biblique,* Paris, 1931.
V. TARNAVSCHI, *Archeologia biblică,* Cernăuți, 1930.
J. G. FRAZER, *Le folklore dans l'Ancien Testament* (tr. par E. Audera), Paris, 1924.
L. RENOU, *La poésie religieuse de l'Inde antique,* Paris, 1942.
E. BOURNOUF, *Essai sur le Véda* — Paris, 1863.
E. HOPKINS, *Legends of India,* New Haven, 1928.
M. C. DUTT, *Poems of Kalidasa* (tr., introd., note și glosar, de —), Allahabad, 1958.
AIMÉ PUECH, *L'Iliade d'Homère,* Paris, 1948.
VICTOR BÉRARD, *L'Odysée d'Homère,* Paris, 1954.
VICTOR BÉRARD, *La résurrection d'Homère,* 2 vol., Paris, 1930.
GABRIEL GERMAIN, *Homère,* Paris, 1958.
A. F. LOSEV, *Gomer,* Moskva, 1960.
D. M. PIPPIDI, *Studii introductive* (la Iliada și Odiseea, E.S.P.L.A., col. Clasicii lit. univ.), București, 1955 și 1959.
C. PAPACOSTEA, *Evoluția gîndirii la greci,* București, 1927.
ETT. ROMAGNOLI, *Nel Regno d'Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca,* Bologna, 1921.

Scanned with OKEN Scanner

E. TONNELAT, *Wolfram von Eschenbach:* Parzival (trad. par. —), 2 vol., Paris, 1934.
LOTAR RĂDĂCEANU, *Reconsiderarea epopeii populare* (germane) în vol. *Probleme de istorie a literaturii germane*, București, 1956.
P. JANNET, *Les Aventures de Tyl Ulenspiegel* (trad. et introd. par —), Paris, 1929.
O. DRIMBA, *Din literatura vechilor scandinavi* (extras), București, 1956.
EMILE LEGOUIS, *Geoffroy Chaucer*, Paris, 1910.
W. L. RENWICK and HAROLD ORTON, *The Beginnings of English Literature*, second edition, London, 1952.
R. DEL CONTE, *Poetica e poesia del Dolce stil nuovo*, București, 1946.
H. HAUVETTE, *Dante. Introduction à l'étude de la „Divine Comédie"*, Paris, 1911.
ALARICO BUONAIUTI, *Dante mostrato al popolo*, Milano, 1921.
RAMIRO ORTIZ, *Introducere la „Divina Comedie"* (tr. de G. Coșbuc), București, Ed. Cartea Românească, 1925.
FR. ERCOLE, *Il pensiero politico di Dante*, 2 vol., Milano, 1921.
LOUIS GILLET, *Dante*, Paris, 1941.
ANDRÉ DODERET, *Dante*, Paris, 1942.
AUG. RENAUDET, *Dante humaniste*, Paris, 1952.
PAUL RENUCCI, *Dante, disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, 1954.

A. V. LUNACEARSKI, *Literatura în epoca Renașterii*, în vol. *Despre literatură* (trad. din l. rusă), București, 1960.
ÉMILE GEBHART, *Conteurs florentins*, Paris, 1923.
ANDREI OȚETEA, *Renașterea și Reforma*, București, 1941.
RAMIRO ORTIZ, *Renașterea la Florența*, București, 1922.
G. CĂLINESCU, *Studii și conferințe* (Horațiu, Tasso, Cervantes), București, 1956.
TUDOR VIANU, *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1960.
NINA FAÇON, *Studiu introductiv la „Principele" de Machiavelli*, București, 1960.
NINA FAÇON, *Un mare artist al Renașterii* (studiu introd. la *Aminta*, de T. Tasso), București, 1956.
NINA FAÇON, *Michelangelo poet*, București, 1939.
AL. BALACI, *Studii italiene*, București, 1958.
AL. BALACI, *Noi studii italiene*, București, 1960.
M. BRION, *Laurent le Magnifique*, Paris, 1937.
ATT. MOMIGLIANO, *Saggio su l'Orlando furioso*, Bari, 1928.
AUG. RENAUDET, *Machiavel*, III-e éd., Paris, 1955.
EDM. BARINCOU, *Machiavel*, Paris, 1960.

ÉMILE FAGUET, *Seizième siècle, Études littéraires*, Paris, s.d.
PIERRE VILLEY, *Les sources d'idées au XVI-e siècle*, Paris, 1912.
ABEL LEFRANC, *Les grands écrivains de la Renaissance*, Paris, 1914.
L. GEBHART, *Rabelais, la Renaissance et la Réforme*, II-e ed., Paris, 1896.
PAUL STAPFER, *Rabelais, sa personne, son génie, son oeuvre*, V-e éd., Paris, 1918.
JEAN PLATTARD, *François Rabelais*, Paris, 1932.
G. LOTE, *La vie et l'oeuvre de Fr. Rabelais*, Paris, 1938.
JACQUES BOULENGER, *Rabelais*, Paris, 1942.
E. M. EVNINA, *Fr. Rabelais*, Moskva, 1948.
H. LEFEBVRE, *Rabelais*, Paris, 1955.
O. DRIMBA, *Rabelais*, București, 1963.
PIERRE VILLEY, *Pierre de Ronsard*, Paris, 1914.
GUSTAVE COHEN, *Ronsard, sa vie et son oeuvre*, III-e éd., Paris, 1956.
FR. BOYER, *Pierre de Ronsard*, Paris, 1958.
H. CHAMARD, *Histoire de la Pléiade*, 4 vol., Paris, 1939—1940.
GILBERT GADOFFRE, *Ronsard, par lui-même*, Paris, 1960.
V. L. SAULNIER, *Joachim du Bellay. l'homme et l'oeuvre*, Paris, 1951.
PAUL STAPFER, *Montaigne*, VII-e éd., Paris, s.d.
F. STROWSKI, *Montaigne*, Paris, 1938.
ALICE VOINESCU, *Montaigne, omul și opera*, București, 1936.
FR. JEANSON, *Montaigne, par lui-même*, Paris, 1957.
M. WEILER, *La pensée de Montaigne*, Paris, 1948.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Pag.

Introducere

1. Definiția literaturii, concepția și metoda de studiu 3
2. Obiectul cursului, principii și plan de organizare 5
3. Formarea conceptului de „literatură universală“ 6
4. Literatura comparată 7
5. Scopul și importanța studiului literaturii universale 7

ANTICHITATEA

Literaturile orientului antic

1. Literatura popoarelor primitive 11
2. Literatura sumero-babiloniană 15
3. Literatura egipteană 17
4. Literatura ebraică 20
5. Literatura indiană 25
6. Literatura chineză 30
7. Literatura japoneză 35
8. Literatura arabă 37
9. Literatura persană 38
10. Literaturile orientale în Romînia 42

Literatura greacă

1. Antecedente istorice și tradiții culturale 45
2. Epoca homerică 46
3. Problema homerică, fondul popular al epopeilor 48
4. „Iliada“ 49
5. „Odiseea“ 53
6. Valoarea și semnificația poemelor homerice 57
7. Hesiod 58
8. Direcțiile liricii grecești 61
9. Momentele importante ale prozei 66
10. Teoria literară: Aristotel 68
11. Satira și fabula 69
12. Literatura greacă în Romînia 70

Literatura latină

1. Cadrul istoric 73
2. Perioada arhaică a literaturii latine 74
3. Perioada influenței grecești 75

Scanned with OKEN Scanner

4. Perioada lui Cicero. Catul și Lucrețiu 76
5. Perioada lui August. Virgiliu 79
6. Horațiu 83
7. Elegia latină. Ovidiu 86
8. Literatura în epoca imperială 90
9. Literatura latină în Romînia 92
10. Concluzii asupra literaturii antichității 94

EVUL MEDIU

Literatura franceză în evul mediu

1. Orînduirea feudală și viața feudalilor 99
2. Poemele eroice: „Cîntecul lui Roland" 101
3. Lirica trubadurilor 105
4. Romanul curtean 107
5. Proza alegorico-didactică: „Romanul Trandafirului" 108
6. Satira burgheză și populară: „Romanul lui Renart" 109
7. Truveri și goliarzi 111
8. François Villon 112

Literatura medievală în Spania și Italia

1. Reconquista și Romancero 117
2. „Cîntecul Cidului" 118
3. Evul mediu în Italia 119
4. Școala siciliană și școala „dulcelui stil nou" 121
5. „Divina Comedie", surse și compoziție 122
6. Structura ideologică și artistică a poemului 123
7. Temele 124
8. Sensul politic. Poetul între două lumi 125

Literatura medievală germană și engleză

1. Poezia eroică a epocii migrațiilor 127
2. Literatura eddelor 128
3. „Cîntecul Nibelungilor" 129
4. „Cîntecul Gudrunei" 131
5. Poeme eroice de curte 132
6. Lirica de curte 133
7. Romanul curtean 136
8. Lirica burgheză și populară 137
9. Literatura anglo-saxonă 138
10. Perioada cuceririi normande 139
11. Anglia poetului Langland 141
12. Geoffrey Chaucer 142
13. Literaturile medievale occidentale în Romînia 145
14. Concluzii asupra literaturii medievale 146

RENAȘTEREA

Literatura Renașterii în Italia

1. Epoca Renașterii 151
2. Prerenașterea: Petrarca, umanist și poet 153
3. Spiritul satiric burghez și popular: Boccaccio 156

Scanned with OKEN Scanner

4. Secolul al XV-lea. Mişcarea umanistă 159
5. Machiavelli 160
6. Poezia lirică 161
7. Poema eroicomică 163
8. Lodovico Ariosto 164
9. Torquato Tasso şi criza umanismului 166
10. Literatura Renaşterii italiene în Romînia 168

Literatura franceză în epoca Renaşterii

1. Imprejurări istorice şi particularităţi culturale 171
2. Proza : Fr. Rabelais 172
3. „Gargantua şi Pantagruel" — structura şi ideile operei 173
4. Caracterul său burghez şi popular 175
5. Realism şi satiră 176
6. Posteritatea operei. Alţi prozatori 178
7. Poezia : Cercul „Pleiadei" 178
8. Sensurile Reformei 182
9. Poezia hughenoţilor : Agrippa d'Aubigné 183
10. Criza umanismului : Montaigne 185

Literatura Renaşterii în Spania

1. Particularităţile istoriei şi umanismului spaniol 187
2. Genul idilic şi cavaleresc 189
3. Poezia lirică şi poemul epic 190
4. Luiz de Camoes 191
5. Romanul picaresc 193
6. Nuvelele lui Cervantes 194
7. Cervantes, omul 196
8. Ideile sale literare 197
9. Don Quijote — sensul eroului şi umanismul autorului 198
10. Sancho Panza şi resursele umorului 201
11. Fresca critică a Spaniei timpului 202
12. Literatura Renaşterii franceze şi spaniole în Romînia 204

Literatura Renaşterii în Anglia şi în Germania

1. Particularităţi istorice şi consecinţe în creaţia literară 207
2. Umanismul englez : Th. Morus 208
3. Direcţii ale poeziei şi romanului 209
4. Shakespeare, poet 210
5. Renaşterea în Germania 212
6. Umanismul german şi Erasm 213
7. Hans Sachs, poet pamfletar 215
8. Poezia populară 217
9. Cărţile populare germane 218
10. Literatura Renaşterii engleze şi germane în Romînia 220
11. Concluzii asupra literaturii din epoca Renaşterii 221

Bibliografie 223

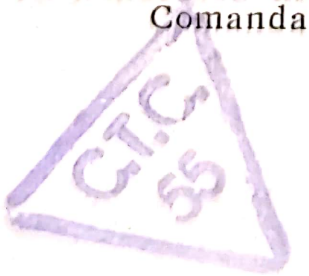
Indice de autori şi repere 229
Traducătorii textelor 232

Scanned with OKEN Scanner

Tehnoredactor : ȘTIFTER ELENA

Dat la cules 28.03.1963. Bun de tipar 06.06.1963. Apărut 1963. Tiraj 5500+120 ½ pînză. Hîrtie velină tip I A, de 56 g/m². Format 70×100/16. Coli editoriale 17,959. Coli de tipar 14,75. A. 2538. C. Z. pentru bibliotecile mari 8.09 (075.8). C. Z. pentru bibliotecile mici 8.

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 93—95, București — R.P.R.
Comanda nr. 704.



Scanned with OKEN Scanner

E R A T A

Pag.	Rîndul	În loc de	Se va citi	Din vina
21	14 de sus	armeană	arameană	Editurii
21	13 de jos	epocii	epicii	„
73	8 de sus	romîn	roman	„
74	11 de sus	romînă	romană	„

Scanned with OKEN Scanner

Preţul cărţii lei 8
Preţul legătoriei lei 2

Total lei 10

Scanned with OKEN Scanner

Yoga (Tehnici yoga) în Tehnium nr. 5/1980.

Yoga în varianta sa japoneză (Zen) pune un accent special pe munca manuală zilnică, fără de care, indiferent de nivelul practicianului, eforturile meditative rămîn sterile. Mai mult, Yoga a studiat minuțios locul mîinii în arhitectura morfo-funcțională a unității ființei noastre, descoperind relații neașteptate. S-a constituit astfel un capitol aparte - Mudras în care sînt consemnate numeroase poziții ale degetelor în raport cu ansamblul mîinii: unele calmează, altele tonifică, unele ne modifică fiziologic (de pildă ne permit să respirăm fără efort cu întreg toracele sau numai cu partea dorită!). În fine, altele stimulează celebrele meridiane descrise de acupunctură sau ascut concentrarea mentală. O variantă simplă a acestor mudras o vom studia data viitoare, reținînd astăzi un exercițiu accesibil și polivalent ce ne ajută să depășim nervozitatea sau apatia, ne dezvoltă voința și ne face să redescoperim ... bucuria mîinilor.

Începem prin încălzirea palmelor (ca la palmare) apoi strîngem bine pumnii de cîteva ori la rînd, tot mai tare, ținîndu-i închiși 3-5 secunde (și respirînd profund); Ne relaxăm (~~profun~~) și, închizînd ochii, devenim brusc atenți în noi, remarcînd pur și simplu existența mîinilor; lăsăm freamătul sîngelui și al mușchilor ce-și revin să urce ~~să~~ în conștiință ca o "imagine" senzorială; Ne mulțumim să "primim" senzațiile, relaxîndu-ne odată cu ele cînd starea mîinilor s-a normalizat, reluăm întreg exercițiul (contracții repetate plus relaxare receptivă) de 2 ori. Se recomandă lucrul în picioare, mai rar pe scaun sau culcat; Terminăm scuturînd mîinile, căscînd și întinzîndu-ne bine.

Prof. Mario Vasilescu

Yoga (Tehnici yoga) în Tehnium nr.5/1980.

Yoga în varianta sa japoneză (Zen) pune un accent special pe munca manuală zilnică, fără de care, indiferent de nivelul practicianului, eforturile meditative rămân sterile. Mai mult, yoga a studiat minuțios locul mâinii în arhitectura morfo-funcțională a unității ființei noastre, descoperind relații neașteptate. S-a constituit astfel un capitol aparte - Mudra în care sunt consemnate numeroase poziții ale degetelor în raport cu ansamblul mâinii: unele calmează, altele tonifică, unele ne modifică fiziologic (de pildă ne permit să respirăm fără efort cu întreg toracele sau numai cu partea dorită!). În fine, altele stimulează celebrele meridiane descrise de acupunctură sau acut concentrarea mentală. O variantă simplă a acestor mudras o vom studia data viitoare, reținând astăzi un exercițiu accesibil și polivalent ce ne ajută să depășim nervozitatea sau apatia, ne dezvoltă voința și ne face să redescoperim ... bucuria mâinilor.

Începem prin încălzirea palmelor (ca la palmare). apoi strângem bine pumnii de câteva ori la rând, tot mai tare, ținându-i închiși 3-5 secunde (și respirând profund); Ne relaxăm (profund) și, închizând ochii, devenim brusc atenți în noi, remarcând pur și simplu existența mâinilor; dăm frâu liber sângelui și al mușchilor ce-și revin să urce în conștiință ca o "imagine" senzorială; Ne mulțumim să primim "senzațiile, relaxându-ne odată cu ele când starea mâinilor s-a normalizat, reluăm întreg exercițiul (contracții repetate plus relaxare receptivă) de 2 ori. Se recomandă locul în picioare, mai rar pe scaun sau culcat; Terminăm scuturând mâinile, căscând și întinzându-ne bine.

Prof. Mario Șontea